В. И. ЛЕНИН В КИНОЗАЛАХ

НОВОЕ НА ЭКРАНАХ

Споры о строении фильма

ПОТЕРИ В КИНОПРОКАТЕ

Среди актеров

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ

Вл. И. Немирович-Данченко в Голливуде

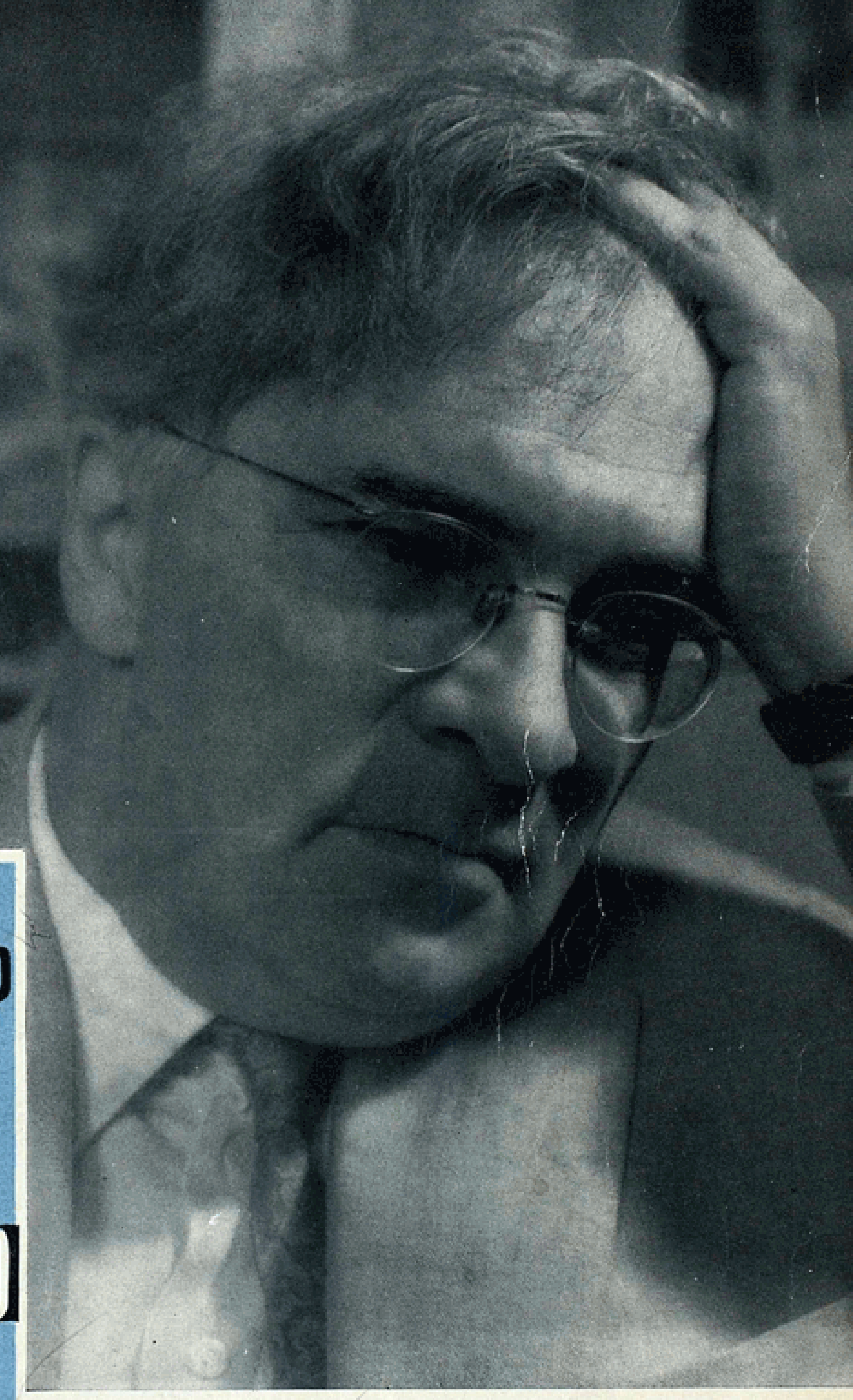
ЗАРУБЕЖНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ

Сценарии:
С. ГЕРАСИМОВ. «ЖУРНАЛИСТ»

А. ВЕЙЦЛЕР, А. МИШАРИН, Я. СЕГЕЛЬ. «СЕРАЯ БОЛЕЗНЬ» (отрывки)

ИСКУССТВО КИНО

4
1965



Народный артист РСФСР
М. М. Штраух

«ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

По одноименной повести А. И. Куприна. Сценарий А. Гранберга и А. Роома. Постановка А. Роома. Оператор Л. Крайненков.

В ролях:
А. Шенгелая — Вера Николаевна
О. Жизнева — пани Заржицкая



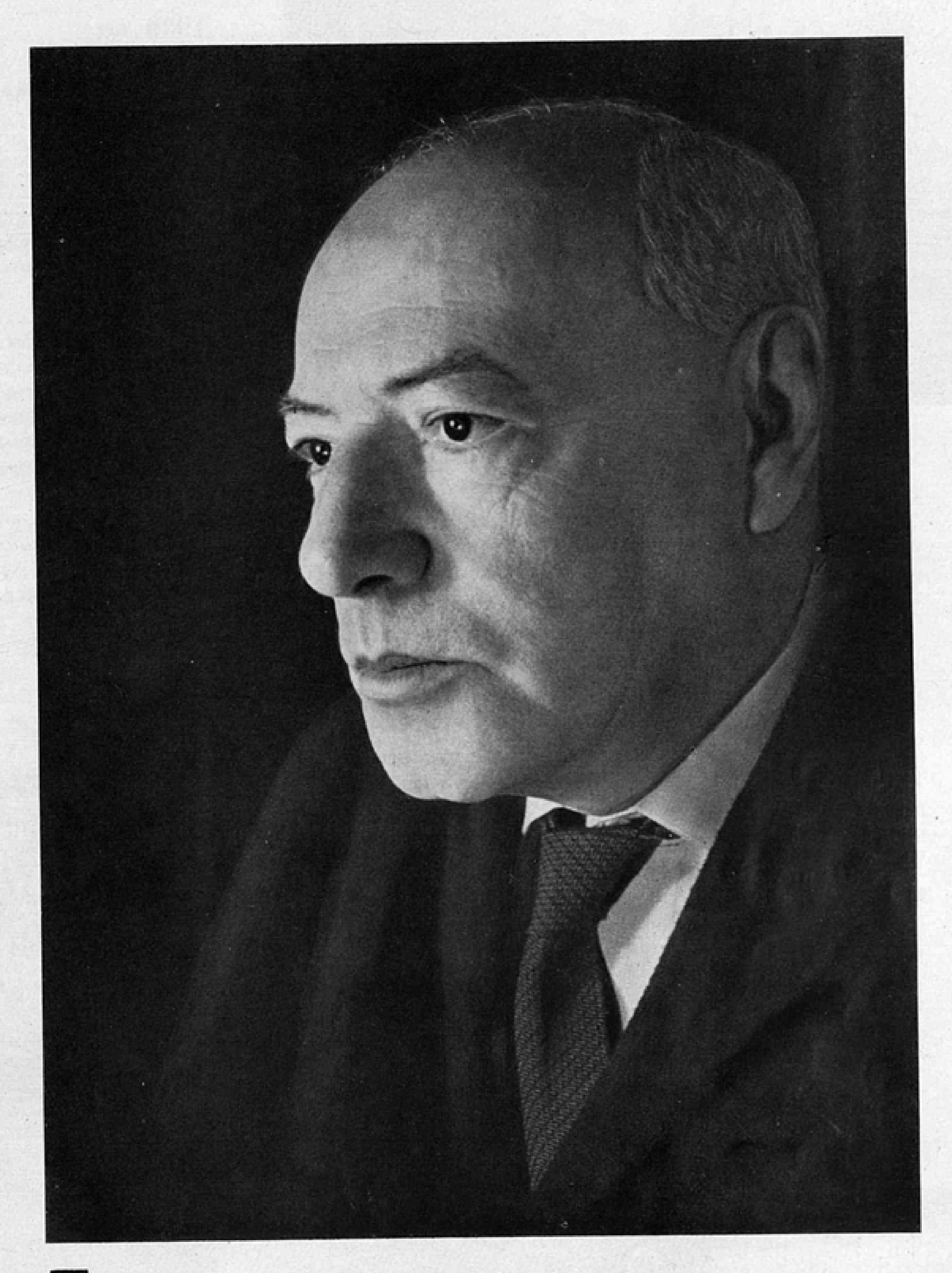
Содержание



ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE



Тонкому, вдумчивому мастеру киноискусства — режиссеру и кинодраматургу Льву Оскаровичу Арнштаму исполнилось 60 лет.

Редакция журнала шлет дорогому юбиляру пожелания творческой радости, здоровья, счастливых, волнующих встреч со зрителями!



1939 год

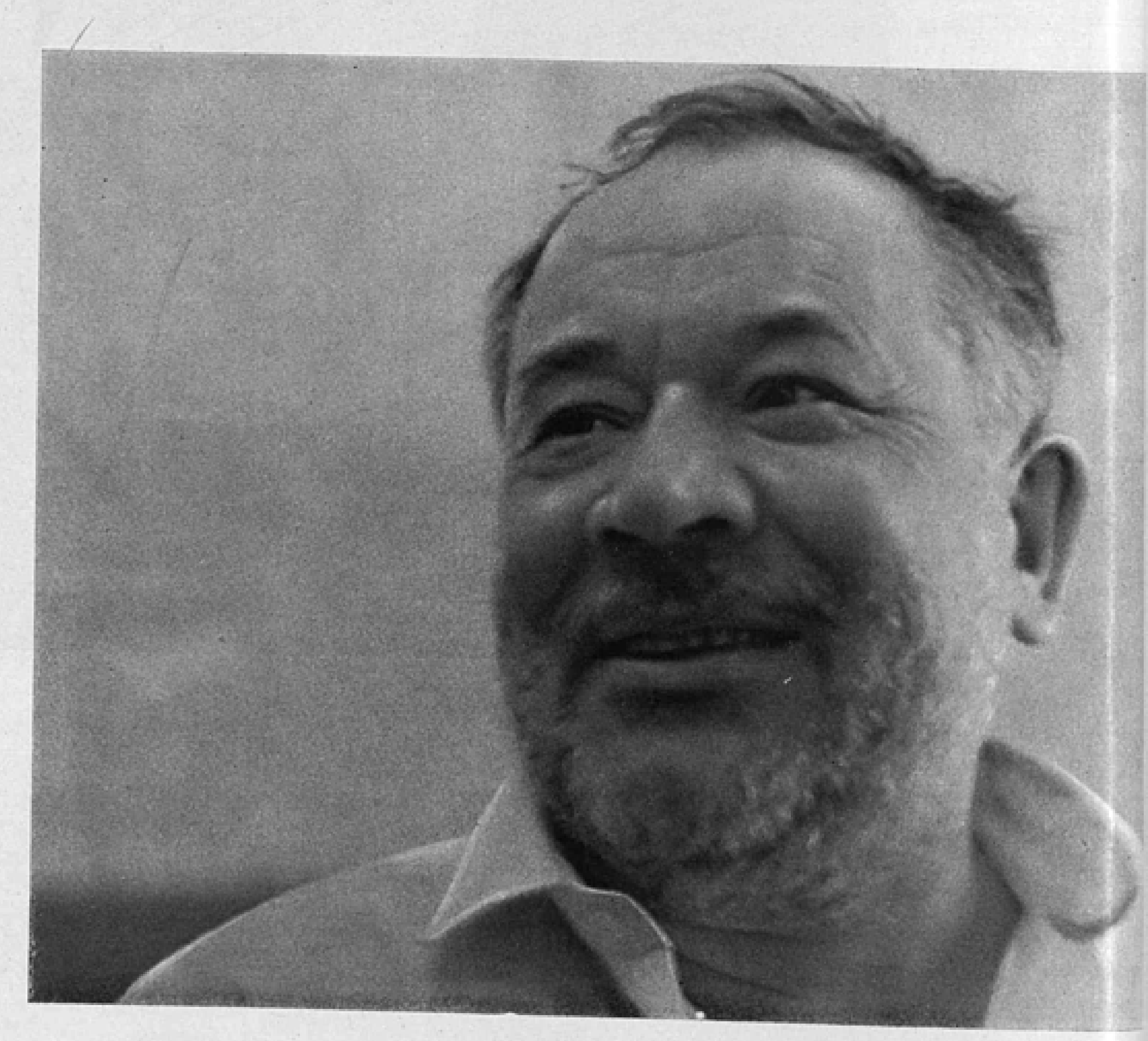
«Трактористы»
Борис Андреев —
Назар Дума

К 50-ЛЕТИЮ БОРИСА АНДРЕЕВА

Борис Андреев — это целая эпоха в нашем кино! Это десятки ярчайших образов. Его огромный, истинно народный талант сейчас в самом расцвете. Ждем новых еще многих и многих встреч на экране с героями, созданными замечательным мастером — Борисом Федоровичем Андреевым.

1965 год

Борис Андреев
перед съемками
в фильме
«Над нами —
Южный Крест»



ИСКУССТВО КИНО

4 1965

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 35-й

Дух времени

Три с половиной миллиона кинозрителей. Не правда ли — огромная цифра? А ведь она обозначает лишь число тех зрителей, что всего за три недели и только в одной нашей столице посмотрели новый фильм «Председатель». Как же несоизмеримо велика аудитория, которую собирает картина, путешествуя по стране, переезжая из городов в деревни и села. И сколь ответственна поэтому работа художников, дающих жизнь кинопроизведению, отправляющих его в этот большой и серьезный путь.

О задачах кинематографистов, об актуальных проблемах современного советского киноискусства шла речь на расширенном заседании Сценарно-художественного совета Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии. Те, кто приняли в нем участие — а это были драматурги, режиссеры, актеры, критики, редакторы киностудий,— пытались определить процессы, которые характеризуют нынешний этап развития нашего кино, разобраться в их существе, стремились проанализировать как несомненные успехи, так и ошибки, неудачи в киноискусстве последнего времени.

Чем знаменателен год 1964-й? Как можно расценивать его итоги? Что интересного, значительного принес он зрителям? И насколько показанное на экране отвечает духу времени, его запросам, душевным потребностям людей сегодняшнего дня?

Минувший год дал немало хороших фильмов. Однако не простое перечисление безусловных удач позволяет говорить о творческом оживлении в кино, что справедливо подчеркивалось и во вступительном слове председателя Государственного комитета по кинематографии А. Романова, и в докладе главного редактора комитета А. Дымшица, и в выступлениях других ораторов.

Знаменательным явлением нужно считать необычайно широкий приток молодой режиссуры, весьма успешно дебютировавшей в прошедшем, 1964 году. Пожалуй, нет сейчас почти ни одной студии страны, где бы молодежь ни заявила о себе интересными, обещающими фильмами. А это один из крепких залогов будущего нашей кинематографии, ее роста, ее неустанных и смелых поисков. Нельзя не заметить и серьезных сдвигов в работе республиканских студий. Возрождаются лучшие традиции национальной кинематографии, там, где годами не выпускались хорошие картины, произошли отрадные перемены, и сегодня можно назвать ряд фильмов, созданных на республиканских студиях, судить о которых можно без скидок, по большому художественному счету.

Итоги кинематографического года определяются не только содержанием и характером лучших его произведений, заслуживших признание зрителей высокой гражданственностью и гуманной сущностью своих идей, яркостью творческих решений; в его репертуарной программе — явная устремленность к современной теме, в художественном освоении материала — движение к правде, к глубокому постижению народной жизни. Такие фильмы, как «Живые и мертвые», «Тишина», «Председатель», «Живет такой парень», собрали наибольшее количество зрителей, вызвали самые оживленные суждения, заинтересованные дискуссии. В чем тут дело? Ведь в картинах этих нет эффектной, самой по себе выигрышной драматургии, и на одну «актуальность темы» здесь не сошлешься. «Военный» фильм «Живые и мертвые», «колхозная» картина «Председатель» расположили к себе миллионы людей своим приближением к жизненной правде, своим пониманием человека, глубоким вниманием к человеческой лич-

ности. Авторы этих произведений не упрощают сложностей действительной жизни, не сглаживают ее противоречий — драматическая напряженность определяется не искусственным нагнетением обстоятельств, а суровой реальностью событий. В преодолении трудностей и тягот проявляются мужество, духовная сила, гражданская устремленность героев. И в этом оптимизм фильмов, их жизнеутверждающий пафос.

Лучшие произведения года, подчеркнул в своем докладе А. Дымшиц, несут в себе необходимое слияние современности, актуальности (в широком смысле слова) проблемы с художественной глубиной выражения. Новое открывается тогда, когда художник стоит на твердой почве насущных жизненных задач. С этих позиций и можно рассматривать успех у зрителей, серьезные творческие завоевания фильмов «Председатель», «Живые и мертвые», «Гамлет», «Живет такой парень», «Родная кровь», «Сказ о матери» и других интересных картин, выпущенных за последнее время.

Достижения нашей кинематографии отрадны — не случайно с таким удовлетворением говорили о них выступавшие на совете. Но дает ли это право на самоуспокоенность, так ли уж благополучны дела в нашем кинематографическом хозяйстве, что следует оповещать о них лишь торжественными звуками победного марша? Ведь рядом с фильмами отличными, хорошими соседствуют ленты-однодневки, картины, которые и не отнесешь к высокому рангу искусства — столь убого их содержание, примитивна форма, непрофессиональна работа авторов. А сколько проходит по экранам безликих, серых произведений! Слишком еще велик процент фильмов, коэффициент полезного действия которых сводится, по существу, к нулю.

Заседание Сценарно-художественного совета показало, что кинематографисты трезво оценивают положение на своем фронте, считают преждевременным бить во все колокола по поводу достигнутых успехов. Закрепляя удачи, развивая, совершенствуя их, необходимо двигаться дальше, а для этого предстоит еще очень многое сделать, и в первую очередь — освободить дорогу киноискусства от халтуры, ремесленничества, от поверхностных, облегченных решений важных проблем.

Пожалуй, этим чувством беспокойства, заботы о завтрашнем дне нашего кинематографа, о развитии таланта, об искусстве живой, наступательной мысли, агитационном, в лучшем смысле слова, были продиктованы выступления участников заседания.

ЛЕТЧИК-ИСПЫТАТЕЛЬ

С этой профессией сравнил Г. КОЗИНЦЕВ профессию кинорежиссера. По его мнению, у них одна задача — поднятие «потолка» и выжимание мощности. Для кинематографа сегодня эта задача особенно остра и актуальна. Именно потому, что дела в кино обстоят хорошо, и важно говорить о его пробелах и недостатках.

Обратившись к истории искусства, Г. Козинцев напомнил о провале «Чайки» Чехова в Александринском театре. Спектакль постигла неудача, потому что режиссура не смогла поднять «потолок» чеховской драматургии, не сумела выжать ее мощность. Нашей кинодраматургии, говорит оратор, искусству кинематографическому недостает «потолка». У нас слишком много «коммерческих рейсов», которые не дают никакого урожая мыслей и чувств, а только этим и определяется народный успех произведения.

Революция пришла в кино тогда, когда Эйзенштейн показал революцию на экране.

Что же мешает «потолку» наших картин?

Страшнейшее утяжеление полета.

Мы не умеем мыслить лаконичными образами, не умеем вычеркивать, писать коротко «простую человеческую фразу» (Хемингуэй).

А ведь известны великолепные классические образцы художественного лаконизма. Когда-то достаточно было одного взгляда Бондарчука — Шевченко в сцене ссылки... Нельзя забыть Черкасова — Полежаева, одиноко сидящего за празднично накрытым столом, как большая нахохлившаяся птица... Вспомните сцену с картошкой в «Чапаеве»...

Наши фильмы утяжелены ненужными песнями, хорами, музыкой. Сколько лишнего, мешающего полету! Как утомляет растянутость картин, как мешает отсутствие крепких мышц!

У нас до обидного прочно обосновался эдакий безликий жанр «лирической комедии», продолжает Г. Козинцев. Когда обсуждается такой фильм и критикуется за отсутствие мыслей, нам говорят: «Это же комедия». Когда мы возражаем: «Не смешно», — нам отвечают: «Это лирическая комедия».

Что греха таить — еще процветает «абажурно-гитарный» стиль, бытует Вера Холодная, облаченная в одежды современной кинематографической техники.

Недавно вышла «Моя биография» Чарльза Чаплина. И теперь совершенно ясен источник его ярких комедий. Фильмы Чаплина — неотъемлемая часть его биографии, его жизни, жизни всего человечества.

Вот на этой почве наших чувств и переживаний и должно взойти искусство. Только это даст мощь фильмам.

Широта духовной жизни, ее глубина и есть тот капитал, с которого можно получать проценты в искусстве.

ПУТЬ К ПРАВДЕ —

единственно верный путь в искусстве, никакие внешние украшательства и искусственные приспособления не способны заменить то, что составляет смысл жизни народа, что питает его разум, обостряет чувства. Опыт народной жизни, судьба человеческая, пропущенные сквозь призму творческого восприятия художника, всегда были и остаются предметом познания, содержанием лучших произведений нашего кинематографа.

Потому и вызвали такой широкий интерес фильмы «Тишина», «Председатель», сказал критик Г. КАПРАЛОВ, что в них зрители нашли отзвуки своих раздумий, нерешенных вопросов, увидели отражение собственной жизни. Нельзя недооценить сам факт появления подобных картин. Но все ли в этих фильмах равноценно, все ли устраивает зрителей? По мнению Г. Капралова, очень важно определить, где же эстетическая «слабина» произведений, в целом не просто удавшихся, а знаменующих определенное направление в развитии нашего киноискусства. И в том и в другом фильме не удались финалы. Раскрыв действительность во всей сложности ее явлений, авторы дали слишком облегченные решения, не соответствующие самому характеру, духу изображенного на экране. Такие «убаюкивающие» концовки не могут прийтись по душе зрителям.

Функции и роль нашего искусства заключаются в воспитании человека. Так что же нужно — показы-

вать героя в борьбе или успокаивать зрителей подобными легковесными и не внушающими доверия финалами?

Зрителю не надо все объяснять, ставить все точки над «и», информировать его о том, что он и сам прекрасно знает. Тенденция произведения должна вытекать из характеров и показанных обстоятельств.

Одним из главных врагов искусства Г. Капралов считает упрощенчество. Оно подрывает интерес к важным жизненным проблемам, компрометирует уже саму постановку того или иного серьезного вопроса. С этой точки зрения оратор критиковал фильм «Космический сплав», новую картину режиссера И. Пырьева «Свет далекой звезды» (по роману А. Чаковского), особенно в той ее части, где происходит разговор героя, Алексея Завьялова, со студентом-племянником о культе личности.

Другую опасность для искусства критик видит в мнимой усложненности, нарочитой символике изображаемого. Убедительным примером тому является картина «Помни, Каспар», которую только по недоразумению Св. Котенко в своей статье в журнале «Молодая гвардия» (кстати, написанной с чрезмерной лихостью и без необходимого уважения к труду художников) мог объявить чуть ли не знаменем современного киноискусства.

В разговоре о правде нашего времени, о том, какими средствами выразить ее на экране, естественно, немалое место заняла проблема так называемого положительного героя. Выступавшие, в частности режиссер А. СТОЛПЕР, отмечали, что одна из причин успеха работы кинематографистов за последнее время — удача положительных образов. Герой освободился от прямолинейной тенденциозности, от слащавых розовых красок, в нем более определенно и резко выражаются индивидуальные черты.

Чем герой современного фильма завоевывает любовь и уважение зрителей? Кем он должен быть: примером для подражания или предметом зрительских размышлений? Можно ли вообще устанавливать некий «эталон» положительного характера?

Против псевдотеоретических конструкций, против нормативной эстетики было направлено страстное, глубоко заинтересованное в развитии правдивого, боеспособного искусства выступление актера Михаила УЛЬЯНОВА.

Как часто приходится сталкиваться, с горечью заметил он, с некими установками, своего рода рецептами: герой «должен то-то, не должен того-то»... И как это расходится с практикой, когда тебе предстоит воплотить образ, созданный не по затрепанной схеме, а рожденный знанием и творческим воображением писателя. Знанием жизни. Вот тут-то «теоретические» предписания приходят в полное противоречие с действительностью, с разнообразием и сложностью живых характеров.

Мне, продолжал М. Ульянов, если воспользоваться формулировкой некоторых критиков фильма «Председатель», приходится сегодня выступать в роли «неприятного положительного героя». Я не берусь судить, приятен я или не приятен в образе Егора Трубникова. Хочу сказать одно: разве герой обязан быть «приятным во всех отношениях»? Разве все, исключительно все его черты должны импонировать зрителям?

Есть люди, выполняющие свои обязанности, и есть люди, до конца отдающие себя делу. К последним относится и Егор Трубников. Неистовость, одержимость в хорошем смысле слова — главное в нем. За то, чтобы дать народу хорошую, сытую жизнь, он готов, как говорится, сложить голову. Вот в этом прежде всего привлекательность характера Трубникова, его правда.

Главное, что необходимо зрителю,— это правда. Герой должен говорить искреннюю, пусть порой и жестокую правду о том, что мешает жить. И объяснять, почему мы выстояли, выдюжили в труднейших обстоятельствах жизни.

Героическое надо показывать через действенный образ, через драму. Не собрание всех возможных добродетелей, не лозунги, а человек в преодолении препятствий будет убеждать людей, воздействовать на зрителей.

Мысль о необходимости героя действенного, о том, что сила лучших произведений кино в жизненности их конфликтов, продолжил критик С. ФРЕЙЛИХ.

На примере ряда последних картин, отметил он, можно видеть, как мы шагнули вперед в понимании героя, в изображении человека. Главное действующее лицо фильма «Знакомьтесь, Балуев» некоторые тщетно пытались выдать за героя современности. Но Балуев на экране пассивен. Образ выстроен по старой схеме, поэтому там, где Балуеву— по логике жизни — следовало бы взорваться, как в сцене аварии, когда прахом летит мучительно трудная работа многих дней, он бодро улыбается, а там, где нужно проявить элементарные человеческие чувства, — в эпизоде с девушкой, объясняющейся ему в любви,— у героя ни один мускул не дрогнет.

Егор Трубников, по мнению критика, выгодно отличается от героев подобного рода. Не видимость конфликта формирует этот образ—глубоко драматические обстоятельства определяют характер Трубникова. Финал картины, считает С. Фрейлих, неудачен потому, что авторам нужно было искать другую, не обязательно благополучную, но оптимистичную по сути развязку, которая бы более соответствовала историческому ходу жизни.

Движение к правде, к углубленному познанию человека — об этом также говорил режиссер С. ГЕРАСИМОВ как о чрезвычайно важном и знаменательном процессе развития социалистического искусства.

Такие фильмы, как «Председатель», «Живые и мертвые», свидетельствуют о революционном сознании советских художников, о серьезных сдвигах в понимании, в трактовке проблемы «народа».

На полных правах входит в высокое революционное искусство и фильм «Гамлет», который сделан художниками с ясным знанием того, что они хотят сказать зрителю.

С. Герасимов особо подчеркнул значение интенсивной работы молодых режиссеров, чьи лучшие картины, как правило, отражают зрелость мышления авторов, гражданскую устремленность их творчества.

О ВРЕМЕНИ В ПОЛНЫЙ ГОЛОС

Успехи радуют, отметил в своей речи заместитель председателя Государственного комитета по кинематографии В. БАСКАКОВ. Радует и рождение новых режиссеров и движение вперед национальных кинематографий. Еще недавно некоторые республиканские студии переживали творческий и финансовый кризис, а сегодня они выходят с интересными работами. Такие работы появились в Грузии — фильм «Отец солдата», два альманаха молодых и некоторые картины старших мастеров. Несомненны достижения молодых белорусских кинематографистов. Узбекское кино заявило о себе

интересными фильмами. Хочется отметить творчество Р. Вабаласа и А. Жебрюнаса в Литве, фильмы «Тени забытых предков» С. Параджанова на Украине, «Состязание» Б. Мансурова в Туркмении. Можно было бы значительно дополнить список удач. Однако эти отрадные симптомы не должны успокаивать, они должны мобилизовать работников кино. Кинематографу нужно подниматься на новую качественную ступень. Необходимо повысить средний уровень фильмов, не забывать о том, что сегодня рядом с бесспорными удачами возникают катастрофические провалы, с талантливыми фильмами соседствуют бездарные.

Часть своего выступления В. Баскаков посвятил проблеме экранизации произведений литературы.

В. Баскаков обратил внимание кинематографистов на подготовку картин к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В этой ответственной работе как никогда следует избегать привычных стандартов, живучих штампов. Народ ждет от художников свежего, талантливого слова.

«На ответственных рубежах времени нужно говорить громко», — сказал в своем выступлении старейший кинематографист писатель В. ШКЛОВСКИЙ.

К этой мысли не раз возвращались участники обсуждения, подчеркивая, что масштабы задач, стоящих перед советскими кинематографистами, требуют соответствующих художественных решений, что нам не хватает по-настоящему крупных социальных полотен, картин широкого международного плана, фильмов, которые бы раскрыли во всем победном величии всемирно-исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Об этом говорили и критик К. ПАРАМОНОВА, и некоторые другие ораторы.

— Наша обязанность выйти на экран с величайшими картинами о своем времени — не о годе и не о десятилетии — именно о времени,— заявил А. БАТАЛОВ.

Пафос речи Алексея Баталова был направлен против халтурных, приспособленческих произведений, против серости в искусстве. Да, художники не могут работать без неудач, сказал А. Баталов. Но неудача неудаче — рознь. Одно дело ошибки и заблуждения таланта и совсем другое — поделки холодного ремесленника. Посмотрите, как удручающе похожи друг на друга картины, действие которых происходит в самых разных концах страны, в различных городах и местностях Союза. Ведь уже в этом проявляется равнодушие их создателей, поверхностный взгляд на жизнь.

Успехи не приходят просто, отметил оратор. Лучшие произведения нашего кино рождались трудно, вели борьбу за свое существование. А ленты серые, ничего не утверждающие, ни за что не воюющие проходят легко и гладко.

В результате, заметил А. Баталов, на свет появляются такие не имеющие отношения к искусству фильмы, как картина режиссера Р. Тихомирова «Когда песня не кончается». Атмосфера искусства, творчества должна стать общей, сказал в заключение оратор. Надо поднять культурный уровень кинопроизводства — иначе нельзя взлететь.

О том, что мешает этому взлету советского киноискусства говорили также И. ХЕЙФИЦ, Л. ПОГОЖЕВА, В. МЕЛИКСЕТЯН. В их выступлениях речь шла об «аннотационности» мышления, когда уже в самом замысле вещь подвергается «холодной обработке» бдительного автора, об излишней прямолинейности некоторых художественных решений, об иллюстративности как губительной, но распространенной болезни современного кинематографа.

Когда смотришь новый фильм Г. Чухрая «Жили-были старик со старухой», сказала Л. Погожева, то его мысль о цельности, душевном богатстве, «полезности» — в высоком смысле — советских людей, которых мы привыкли называть простыми, не иллюстрируется демонстрацией тех или иных эпизодов, она раскрывается самим ходом событий. Между тем сколько картин построено по принципу нарочитой иллюстративности — особенно это относится к экранизациям литературных произведений. Поддерживая мысль В. Баскакова о необходимости точного отбора вещей для экранизации, Л. Погожева критиковала фильмы «Секретарь обкома», «Палата», «Мать-мачеха», в которых действует все тот же метод заданной иллюстрации, в которых нельзя обнаружить черты собственно кинематографа.

Трудно даже просто перечислить все те темы, что так или иначе поднимались ораторами. Здесь и вопрос «тотальной экранизации», затронутый докладчиком и обсуждавшийся в выступлениях, и такая важная, требующая специального разговора проблема, как «кино и зритель», которой посвятил свою речь главный редактор журнала «Советский экран» Д. ПИСАРЕВСКИЙ, и потребности республиканских киностудий, вопросы, связанные с развитием национальных кинематографий,— о них говорили драматург А. ЛЕВАДА (Украина), председатели Узбекского и Таджикского комитетов по кинематографии А. КАЮМОВ и Н. ИСЛАМОВ, писатель и режиссер Г. СЕИДБЕЙЛИ (Азербайджан). Значение направляющей, воспитательной роли кинематографа занимало писателя С. МИХАЛКОВА, о боевом революционном содержании советского киноискусства, об ответственности художника напомнила режиссер В. СТРОЕВА.

Кинематограф — это фильмы. Фильмы — это художники. И нельзя говорить об общих кинематографических процессах, минуя создателей картин, обходя вниманием творцов кинопроизведений.

Беречь талант и дружеской поддержкой и умной критикой — с этим призывом обратился к присутствовавшим режиссер Г. ЧУХРАЙ.

У нашего кино еще много нерешенных задач. Еще ограничена, узка тематика кинопроизведений, многие важные проблемы остаются вне поля зрения кинематографистов, не всегда целенаправлены творческие поиски, в некоторых фильмах не чувствуется ясной общественной позиции художника, порой приемы западного модернистского кино некритически переносятся на нашу почву. Обо всем этом говорилось на заседании Сценарно-художественного совета.

Продолжая и развивая лучшие традиции советского киноискусства, помня о том, что сила нашего кинематографа всегда была в его революционной направленности, боевом наступательном духе, художники кино должны выйти на широкую дорогу жизненной правды, подлинно новаторских исканий. Зрители ждут от экрана глубоко человечного искусства, искусства большой нравственной силы, соединяющего в себе остроту мысли и поэзию чувств.

А. ГАК

В. И. Ленин и дореволюционный кинематограф

В начале 1897 года Владимир Ильич Ленин, арестованный по делу Союза борьбы за освобождение рабочего класса, был отправлен «по высочайшему повелению» в сибирскую ссылку. 4 (16) марта 1897 года Владимир Ильич прибыл в Красноярск. В то время пока В. И. Ленин находился в этом далеком сибирском городе (он выехал из Красноярска к месту ссылки в село Шушенское 30 апреля (12 мая) 1897 года), там произошло событие, которое, конечно, не могло пройти мимо его внимания.

9 марта в местной газете «Енисей» было опубликовано сообщение, нарушившее однообразную жизнь обывателей города. В нем говорилось, что вечером в городском театре впервые в Красноярске будет продемонстрирован кинематограф, привезенный из Америки С. О. Моржицким. Автор заметки сообщал, что уже видел кинематограф Моржицкого в Москве, в театре Гейтен*, и хотя он был несколько несовершеннее кинематографа, демонстрировавшегося в «Эрмитаже», но оставил, однако, довольно хорошее впечатление. Особенно поражали зрителей кинокадры, в которых показывали прибытие поезда, суету в момент выхода пассажиров из вагона. «Недостает только теней, красок и звуков человеческого голоса, чтобы жизнь человека в ее многообразных проявлениях была изображена в совершенстве фотографией... Вместе с кинематографом, — сообщалось в газете, — г. Моржицкий демонстрирует также и микрофон».

Так впервые 9 (22) марта 1897 года жители сибирского города Красноярска познакомились с замечательным открытием человеческой мысли — кинематографом, завезенным в город частным предпринимателем С. О. Моржицким.

Если вспомнить, что потребовалось всего пять с половиной месяцев для того, чтобы после первых коммерческих киносеансов братьев Люмьер в Париже кинематограф появился в России, в Санкт-Петербурге, а через 10 месяцев — при всем несовершенстве средств передвижения того времени — в Красноярске, то лишний раз можно убедиться, с какой быстротой распространялось это новое изобретение, сразу завоевавшее симпатии народов многих стран мира.

Из сообщения газеты «Енисей» от 12 марта мы узнаем, что первая демонстрация фильмов в Красноярске прошла успешно. С 9 по 13 марта кинематограф демонстрировался в Красноярске три раза, а в воскресенье 16 марта состоялось два представления: дневное — в 2 часа дня и вечернее, которое проходило последний раз. В тот день зрителям показывалась кинолента, состоявшая из восемнадцати сцен, в том числе коронование Николая II, его торжественный въезд в Париж и т. д.

В письме к М. А. Ульяновой из Красноярска от 15 марта 1897 года Владимир Ильич сообщал, что он проводит все свое время в двух занятиях — в посещении библиотеки Юдина, местного купца-библиофила, и городской библиотеки, а также «в ознакомлении с городом Красноярском и его обитателями»*. Известно, что много писем В. И. Ленина к родным, посланных из Красноярска и Шушенского, пропало. Так, в

* Театр и сад оперетты Гейтен был открыт в Москве 28 апреля 1896 года.

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 30.

письме к М. А. Ульяновой от 15 марта Владимир Ильич спрашивает: «Дошло ли письмо адресом»*.

Это письмо, к сожалению, не сохранилось. Вполне возможно, что в одном из них Владимир Ильич мог писать и о посещении кинематографа.

Есть также косвенное свидетельство, которое укрепляет наше предположение о том, что В. И. Ленин видел в Красноярске кинематограф. Это ссылка на газеты, которыми В. И. Ленин пользовался в период пребывания в Красноярске. Очень важно уточнить, читал ли Владимир Ильич те номера «Енисея», в которых было опубликовано сообщение о первых сеансах в Красноярске. Для ответа на этот важный для нас вопрос обратимся к фактам. 7 марта в газете «Енисей» в отделе хроники была помещена небольшая заметка об ожидаемом открытии прямого сообщения по сибирской железнодорожной магистрали. Она начиналась следующими словами: «С весны начнут ходить скорые поезда от Москвы до крайнего пункта строящейся сибирской железной дороги» (разрядка моя. — *А. Г.*). В следующем номере газеты от 9 марта сообщалось о строительстве моста через реку Енисей у Красноярска. А 10 марта в письме к М. И. Ульяновой Владимир Ильич пишет: «Читал в газетах, что с весны будут ходить скорые поезда сюда»** (разрядка моя. — *А. Г.*). Более того, в той же корреспонденции от 7 марта отмечалось, что от Парижа до Красноярска поезда будут ходить восемь суток. И в уже цитированном письме к М. И. Ульяновой Владимир Ильич также ссылается на это сообщение. Он пишет: «8 суток от Парижа до Красноярска, значит, от Москвы около 6 суток»***.

Следовательно, этот факт (отмеченный в письме В. И. Ленина) был почерпнут Владимиром Ильичем из газеты «Енисей» от 7 марта 1897 года.

Если учесть, что первое объявление о демонстрации кинематографа было опубликовано в следующем номере той же самой газеты от 9 марта, то наше предположение можно считать реальным. В. И. Ленин читал газету «Енисей», был знаком с объявлением о демонстрации кинематографа и, может быть, побывал на первом просмотре, который, конечно, взволновал весь город.

Мы так подробно остановились на этом потому, что в Красноярске, возможно, произошло первое знакомство В. И. Ленина с кинематографом. Событие это до настоящего времени неизвестно историкам и киноведам, и подробности его вовсе не исследованы. Очень важно найти дополнительные документальные свидетельства, чтобы узнать, какое впечатление произвел тогда кинематограф на Владимира Ильича и как он отнесся к этому новому изобретению.

...Прошло семь лет. Вслед за революционным подъемом и первой русской революцией 1905 года началась полоса временного спада революционного движения и разгула реакции. Массовые репрессии царизма вынудили многих деятелей Российской социал-демократической рабочей партии покинуть страну, перейти на нелегальное положение. Вынужден был скрываться и В. И. Ленин.

В 1907 году Владимир Ильич проживал в Финляндии в Куоккала на даче «Ваза». Там и состоялся его разговор о кино с А. А. Богдановым. В. Д. Бонч-Бруевич, присутствовавший при этом, сохранил для историков интересные детали их беседы, которая до последнего времени являлась наиболее ранним свидетельством отношения В. И. Ленина к дореволюционному кинематографу. Как передает В. Д. Бонч-Бруевич, Владимир Ильич обратил особое внимание на классовый характер использования кинематографа при господстве буржуазии и после будущей победы нового общественного строя. «...До тех пор, пока оно (кино. — *А. Г.*) находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес... Конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

В конце 1907 года Владимир Ильич вместе с Н. К. Крупской, скрываясь от усилившихся розысков полиции, переезжает в Женеву.

Конечно, первое время после кипучей жизни в России тяжело было очутиться на чуж-

---

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 31.

** Там же, стр. 29.

*** В действительности поезда ходили значительно дольше. Сам В. И. Ленин отмечает в письме от 15 марта 1897 года, что журналы и газеты приходят в Красноярск на 11-й день (см.: В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 31).

бине вдали от друзей и товарищей по революционной борьбе, вдали от партии. Надежда Константиновна Крупская сохранила нам описание их жизни в женевский период эмиграции. Оказывается, что, несмотря на трудности, В. И. Ленин во время пребывания в Женеве не только очень много работал, но и часто смотрел кинофильмы. «Трудно было нам после революции вновь привыкнуть к эмигрантской жизни, — пишет Н. К. Крупская. — Целые дни Владимир Ильич просиживал в библиотеке, но по вечерам мы не знали, куда себя приткнуть. Сидеть в неуютной холодной комнате, которую мы себе наняли, было неохота, тянуло к людям, и мы каждый день ходили то в кино, то в театр, хотя редко досиживали до конца...»*.

До настоящего времени мы не знаем, какие фильмы смотрел В. И. Ленин. В 1917 году незадолго до Октябрьской революции Владимир Ильич в общих чертах рассказал, что ему приходилось видеть за границей кинофильмы самого различного жанра.

В 1911 году в период нового революционного подъема в большевистской газете «Социал-демократ», издание которой было перенесено из России за границу, была опубликована статья В. И. Ленина «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция». В ней снова имеется упоминание о кинематографе. В. И. Ленин писал в этой статье, что пятидесятилетний юбилей отмены крепостного права в России был «отмечен» царским правительством арестами, запрещениями собраний, преследованием «крамольных» кинематографов.

В течение длительного времени киноведы не могли документально обосновать, что именно имел в виду В. И. Ленин в своем кратком замечании. Мнения киноведов по этому вопросу разошлись. Одни высказывали письменное суждение, что преследование «крамольных» кинематографов, отмеченное Владимиром Ильичем, было связано с распространением в кинематографах революционной литературы, в связи с чем некоторые из них подверглись гонениям и были закрыты. Другие придерживались иной точки зрения, утверждая, что В. И. Ленин, по-видимому, имел в виду факт запрещения кинофильмов, выпущенных накануне юбилея и изъятых цензурой в порядке перестраховки. Попытаемся проверить оба эти предположения.

В фильмографическом справочнике В. Е. Вишневского, видного советского киноведа, названы даты выпуска на экраны страны двух фильмов, приуроченных к пятидесятилетнему юбилею отмены крепостного права. В. Е. Вишневский называет «Накануне манифеста 19 февраля» («Освобождение крестьян», «В дни крепостного права»), выпущенный торговым домом Ханжонкова 16 февраля 1911 года, и «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ», производства московской фирмы бр. Патэ 19 февраля 1911 года. Однако у Вишневского ничего не говорится о запрещении этих фильмов.

В связи с тем что статья В. И. Ленина была опубликована в газете «Социал-демократ» 19 марта 1911 года*, мы прежде всего обратились к этой газете. Было уточнено, что никаких других статей или фактов, затрагивающих кинодело, в «Социал-демократе» до 19 марта не публиковалось.

Из других большевистских изданий в 1911 году В. И. Ленин принимал активное участие в легальной газете «Звезда», выходящей в Петербурге. Среди материалов этой газеты за 1911 год наше внимание привлекла небольшая заметка «Цензура кинематографов», опубликованная 26 февраля. В ней сообщалось, что петербургский градоначальник изъял цензуру кинематографических лент из ведения участковых полицейских управлений, где она находилась до этого времени, и передал ее в инспекцию для надзора за типографиями. Как указывалось в заметке, список кинолент, разрешенных к прокату, будет опубликован в газете «Ведомости градоначальства»**.

Может быть, эта газета прольет свет на интересующий нас вопрос? Действительно, в «Ведомостях градоначальства» 25 февраля была опубликована статья «Цензура кинематографических лент». В ней с более подробными деталями сообщалось то же самое, что и в газете «Звезда». Следовательно, заметка в «Звезде», опубликованная днем позже, была заимствована из этой газеты. Просмотр материалов газеты подтвердил, что первый список разрешенных к прокату и запрещен-

* Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине, М., Госполитиздат, 1957, стр. 142.

* Датируется по старому стилю.
** Точное название газеты — «Ведомости Спб. градоначальства».

ных кинолент действительно был опубликован в «Ведомостях градоначальства» 6 марта 1911 года. В дальнейшем такие списки публиковались там периодически. Однако никаких упоминаний о фильмах, поставленных к юбилею отмены крепостного права, в этой газете не оказалось. Не помещалось в ней и сведений о закрытии кинематографов в связи с распространением в них революционной литературы, хотя сообщений о закрытии и штрафах различных предприятий, в том числе владельцев кино, за антисанитарию и нарушение противопожарных правил в этой же газете печаталось довольно много.

Оставался еще один путь — изучение тех газет, которыми В. И. Ленин в 1911 году пользовался наиболее часто. Такой газетой оказалась кадетская «Речь», в чем легко убедиться, просмотрев научный аппарат двадцатого тома пятого Собрания сочинений В. И. Ленина. В этом органе партии кадетов, лидеры которой, заигрывая с правительством, одновременно пытались показать свою близость народу, публиковались также сообщения и об арестах за революционную деятельность. Однако никаких материалов о распространении в кинематографах революционной литературы в этой газете за 1910—1911 годы, к сожалению, не оказалось. Поэтому высказанное предположение о том, что в своей статье В. И. Ленин имел в виду закрытие кинотеатров (кинематографов) за распространение в них революционной литературы, не подтвердилось.

Внимательное изучение материалов газеты «Речь» привело нас к неожиданной находке. 17 февраля 1911 года в «Речи» под рубрикой «К пятидесятилетию освобождения крестьян» была опубликована небольшая заметка, в которой говорилось следующее: «Полицейским участковым управлениям предписано произвести осмотр в столичных театрах всех кинематографических картин, имеющих отношение к 19 февраля, и затем сообщить о них для подлежащего осмотра». Одновременно сообщено, что картины, выпущенные фирмой Патэ под названием «К освобождению крестьян от крепостной зависимости» и фирмой Фейгель «Накануне манифеста», к публичному демонстрированию допущены, быть не могут. Правда, в этой заметке указывался не торговый дом Ханжонкова, а фирма Фейгеля, но она могла быть прокатной фирмой и пользоваться лентами, приобретенными у Ханжонкова. Кроме того, в газете один из фильмов назван «К освобождению крестьян от крепостной зависимости», а не «Осени себя крестным знаменем...», как у В. Е. Вишневского, но это, по-видимому, его второе, не учтенное Вишневским название, ибо принадлежность фильма к фирме Патэ подтверждают и Вишневский и газета «Речь».

Остается выяснить еще один вопрос — видел ли В. И. Ленин номер газеты «Речь», в котором была опубликована заметка о запрещении проката фильмов, выпущенных к 50-летнему юбилею отмены крепостного права? Нам думается, что видел, так как Владимир Ильич регулярно получал эту газету. В самом деле, заметка, которую мы привели, была опубликована в номере 47, а ближайшими номерами газеты, материал из которых В. И. Ленин цитировал в своих статьях, были номера 44 и 49. Только в 1911 и 1912 годах В. И. Ленин девятнадцать раз цитировал и упоминал в своих работах различные материалы из газеты «Речь» за 1911 год. Вот почему мы вправе сделать вывод, что, отмечая в своей статье преследование «крамольных» кинематографов, Владимир Ильич имел в виду факт запрещения демонстрации фильмов, подготовленных к 50-летию отмены крепостного права. В. И. Ленин прочел заметку, опубликованную в газете «Речь», и использовал ее для политического обличения царизма.

...В двадцатых числах июня 1912 года В. И. Ленин и Н. К. Крупская переехали из Парижа в польский город Краков, входивший тогда в состав Австро-Венгрии, чтобы быть ближе к России и руководить продолжавшимся подъемом революционного движения. Этот переезд знаменовал собой начало нового, краковско-поронинского периода эмиграции, продолжавшегося до августа 1914 года.

Домик, в котором жил В. И. Ленин, сделался центром революционной мысли всей социал-демократии. Сюда к В. И. Ленину приезжали из России товарищи за советами и инструкциями, здесь проходили совещания и заседания ЦК, отсюда В. И. Ленин направлял борьбу большевистской фракции IV Государственной думы.

Рабочий день В. И. Ленина был заполнен до предела. Достаточно отметить, что кроме больших работ в этот период В. И. Ленин написал только для легальной большевистской газеты «Правда» 270 различных статей

и заметок. Напряженный труд требовал хорошей организации отдыха. Вот почему все свободное от партийной работы время В. И. Ленин и Н. К. Крупская стремились разнообразить прогулками, походами, читкой художественной литературы. Главным образом ездили на велосипедах за город или гуляли в окрестностях Кракова. Н. К. Крупская в своих воспоминаниях рассказывает и еще об одной существенной для нас детали: она пишет, что они часто ходили в кино. В письме к М. А. Ульяновой от 26 декабря 1913 года Надежда Константиновна сообщает, что эмигранты из России, проживавшие в то время в Кракове, делились на три группы: «синемистов» — любителей ходить в кино (тогда говорили — ходить в синема), «антисинемистов» и «прогулистов» — сторонников проводить свободное время на прогулках. «...Синемы страшно тут нелепые, — писала Н. К. Крупская, — все пятиактные мелодрамы»*. Это обстоятельство позволяет, пожалуй, понять, почему именно, находясь в Кракове, В. И. Ленин отдавал предпочтение прогулкам перед посещением кинематографа.

К сожалению, у нас нет документальных свидетельств о том, какие фильмы удалось просмотреть тогда В. И. Ленину, хотя в ряде своих статей он снова упоминает о кинематографе. Так, 13 марта 1913 года в газете «Правда» была опубликована статья Владимира Ильича «Научная» система выжимания пота». В этой статье В. И. Ленин рассказывает о потогонной системе американского инженера Ф. Тэйлора. В. И. Ленин отмечает, что для повышения производительности труда и извлечения сверхприбылей по этой системе капиталисты вырабатывают наиболее рациональные приемы работы и даже «воспроизводят работу лучшего рабочего на кинематографической ленте»**. Нам думается, что этот факт, свидетельствующий об усилении эксплуатации трудящихся, был почерпнут В. И. Лениным после просмотра одного из фильмов, которые В. И. Ленин смотрел вместе с Н. К. Крупской в краковско-поронинский период эмиграции.

Среди дошедших до нас ленинских документов, относящихся к 1914 году, имеется один, представляющий особый интерес. В нем содержится упоминание о совершенно конкретном кинофильме, просмотренном В. И. Лениным. 16 февраля в письме к М. А. Ульяновой Владимир Ильич писал: «Видели мы здесь в синема «дело Бейлиса» (превратили в мелодраму)»*.

«Дело Бейлиса»... История переносит нас к 1913 году. В стране назревала новая революционная ситуация. И всякий раз, когда волна революционного движения грозила захлестнуть палубу николаевской монархии, по ее заданию в ход пускались самые гнусные реакционные приемы, чтобы отвлечь внимание трудящихся от решения назревших социальных проблем. Так произошло и тогда. Царская охранка сфабриковала «дело» по обвинению еврея М. Бейлиса в убийстве русского мальчика с ритуальными целями. Все правые газеты были полны сенсационными подробностями этого «дела» — явной провокации охранки, организованной для разжигания антисемитизма. С пеной у рта многие реакционеры типа Пуришкевича кричали о возмездии. Охранка нашла «свидетелей», и в Киеве начался судебный процесс. Представителей прессы на первые заседания не допускали. Русская передовая интеллигенция с возмущением выступила против этой полицейской фальшивки. В стране и за рубежом развернулось движение протеста. Только теперь стало известно, что русское кинематографическое товарищество «Варяг», принадлежавшее мадам Штерн, по договоренности с кинофирмой А. Дранкова направило в Киев кинохроникера И. С. Фролова — теперь заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР — для съемки судебного процесса этого скандального «дела», к которому было приковано внимание прогрессивной общественности всего мира.

Как известно, судебный процесс с треском провалился, и М. Бейлис по суду был оправдан. Но когда кинохроника, снятая И. С. Фроловым, была предъявлена для получения визы на прокат, царская цензура не разрешила ее показ, поскольку кинолента лишний раз разоблачала подлинных вдохновителей этой полицейской фальшивки. Однако кинофирмы не понесли убытка. Они сумели выгодно продать киноленту в Америку.

Конечно, не случайно фильм о «деле Бейлиса», демонстрировавшийся в Кракове, привлек внимание В. И. Ленина. В таком фильме могли быть раскрыты сложные социаль-

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 422.
** В. И. Ленин. Соч., изд. 5, т. 23, стр. 18.

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 37, стр. 428.

ные проблемы, показан классовый характер этого процесса. Однако этого в фильме не оказалось. Вот почему В. И. Ленин и писал, по-видимому, с сожалением: «превратили в мелодраму». В чем же дело, почему вдруг кинохроника, снятая И. С. Фроловым, стала мелодрамой? Этот вопрос пока еще не совсем ясен. Можно только предположить, что перед выпуском в прокат на экраны многих стран мира фильм был «доделан» — в него сознательно внесли пространные титры, а возможно, и игровые кадры. В таком препарированном виде он мог потерять всю свою социальную остроту и фактически превратиться в мелодраму. Но точное суждение по этому фильму о «деле Бейлиса», просмотренному В. И. Лениным в феврале 1914 года, сделать без дополнительных документальных доказательств пока еще нельзя.

13 марта 1914 года, ровно через год после статьи «Научная» система выжимания пота», В. И. Ленин опубликовал в газете «Путь правды» новую статью — «Система Тэйлора — порабощение человека машиной». На примере организации труда, разработанной американским инженером Тэйлором, В. И. Ленин снова отмечает большое значение кино для усиления эксплуатации трудящихся и извлечения сверхприбылей в условиях капитализма. «Новопоступающего рабочего,— пишет В. И. Ленин,— ведут в заводской кинематограф, который показывает ему «образцовое» производство его работы. Рабочего заставляют «догонять» этот образец. Через неделю рабочему показывают в кинематографе его собственную работу и сравнивают ее с образцом»*. На использовании капиталистами кино в «работодательских» целях В. И. Ленин останавливается в своих статьях несколько раз в 1913 и 1914 годах, к этой же теме он снова вернется в 1915—1916 годах, работая над «Тетрадями по империализму». «Тетради по империализму» являлись подготовительным этапом для создания «Империализма, как высшей стадии капитализма». Собирая материал для этой работы, Владимир Ильич изучил огромное количество литературы, сделал множество выписок из книг и статей различных авторов по империализму. Все эти выписки и составили ленинские «Тетради по империализму».

* В. И. Ленин. Соч., изд. 5, т. 24, стр. 370.

Они подтверждают, что В. И. Ленин отметил происходящий процесс концентрации производства и развития монополий не только среди ведущих отраслей крупной промышленности, но даже и среди предприятий кино. Внимательное изучение ленинских «Тетрадей» свидетельствует о том, что в них имеются три выписки по этому вопросу. Первая из них касается книги Р. Зейберта, из которой В. И. Ленин выписал: «Посредством кинематографа изучают движение»*. В другой — из статьи Ф. Б. Джилбрета — В. И. Ленин отметил хронометрирование производственных процессов с помощью фотографирования отдельных операций и их съемки на киноленту**. И, наконец, в последней выписке — из статьи Л. Эшвеге — Владимир Ильич обратил внимание на концентрацию капитала в кинопромышленности — на создание в Германии гигантского кинотреста с капиталом в 5 миллионов марок, на деятельность французской кинофирмы бр. Патэ, производящей в день 80 тысяч метров пленки.

Отмечая процесс концентрации капитала в предприятиях кино, В. И. Ленин записал: «Вводят монополию, удастся ли??»*** Вопрос, поставленный В. И. Лениным, вызывался острой конкурентной борьбой за кинорынок, соперничеством между кинофирмами за господство в области производства и проката кинофильмов.

В феврале 1917 года в России произошла буржуазно-демократическая революция... 3 апреля тысячи трудящихся Петрограда пришли на площадь перед Финляндским вокзалом, чтобы встретить Ильича, возвращающегося из далекой эмиграции.

Мало кто знает, что на перроне среди представителей от районов и партийных комитетов находились также кинематографисты, явившиеся сюда, чтобы заснять момент возвращения в страну вождя пролетарской революции. Это были известный впоследствии историк кино Г. М. Болтянский и кинооператор Модзалевский. Однако съемку В. И. Ленина провести им не удалось, так как поезд прибыл поздно ночью и снимать без осветительной аппаратуры было бесполезно. Еще одна попытка снять Владимира Ильича для кинохроники в Таврическом дворце также не увенчалась успехом.

* В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 39, стр. 131.
** Там же, стр. 133.
*** Там же, стр. 154.

Лишь в конце апреля — начале мая 1917 года кинохроникеру А. Лембергу, работавшему тогда в фирме «Апишев и Ломашкин», удалось впервые заснять Владимира Ильича, выступавшего с балкона дворца Кшесинской и говорящего с грузовика на Марсовом поле. После возвращения в Москву к хозяину фирмы А. Лемберг сдал весь отснятый материал и... был уволен за сочувствие большевикам. Длительное время судьба этого негатива с кадрами В. И. Ленина была неизвестна. Лишь в 1957 году режиссер-документалист С. Гуров нашел в архиве частичку отснятого А. Лембергом материала и использовал ее в фильме «Великий поворот». Это была первая и последняя съемка В. И. Ленина, произведенная до Октябрьской революции.

К сожалению, о судьбе остальной части негатива, снятого А. Лембергом, пока еще ничего не известно.

29 июня 1917 года В. И. Ленин на несколько дней уехал по болезни из Петрограда в Финляндию, в деревню Нейвола. Он жил там на даче у В. Д. Бонч-Бруевича. Среди различных политических и экономических проблем, вокруг которых шел тогда разговор, В. И. Ленин однажды заговорил и о кинематографе. «Как-то зашел вопрос о сельском хозяйстве, — вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич, — и Владимир Ильич стал подробно рассказывать, что он видел за границей великолепные фильмы, изображавшие жизнь различных мест Западной Европы и особенно Америки... Владимир Ильич также рассказал о том, что ему приходилось видеть великолепно поставленные фильмы по естествознанию, например картины тщательного знакомства с природной жизнью диких зверей и птиц», что эти научно-популярные и видовые фильмы, которые он смотрел за границей, сопряженные с лекциями, «были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития».

Приведенные факты позволяют сделать вывод, что задолго до Великой Октябрьской социалистической революции Владимир Ильич Ленин имел возможность неоднократно познакомиться с кинематографом и оценить его огромное значение в экономике и культуре.

ОТ РЕДАКЦИИ

К нам пришло письмо от директора Музея Владимира Ильича Ленина в Кракове Владислава Фига:

«В связи с опубликованием в вашем журнале статьи «Ленин о кино»* направляю вам информацию о том, на каком фильме был Ленин в Кракове в первые дни марта 1914 года.

Как известно, В. И. Ленин в 1914 году побывал в одном из краковских кинотеатров. В письме к матери, отправленном из Кракова в марте 1914 года, он писал: «Видели мы здесь в синема «дело Бейлиса» (превратили в мелодраму)». Фильм был создан на основе нашумевшего процесса Бейлиса.

Краковская газета «Иллюстрированные новости» (№ 9 от 28 февраля 1914 года) в рубрике «Голоса общественности» поместила заметку об этом фильме: «В кинетофоне Эдисона, Краков, гостиница «Унион», вход с бульваров, возле Вавеля, с 27 февраля до 5 марта будет демонстрироваться сенсационный фильм под названием «Тайны Киева или процесс Бейлиса». Картина эта должна вызвать небывалый интерес благодаря актуальности затрагиваемого вопроса. Представления ежедневно после полудня».

Упомянутый кинотеатр, полное название которого звучало «Кинетофон и световой театр Эдисона» (не путать с другим кинотеатром «Цирк Эдисона» на углу улиц Старовисльной и Диетла), находился в гостинице «Унион», принадлежавшей Знышку Цыганевичу, на улице Гертруды, 27». К сожалению, товарищу В. Фига, как это видно из его письма, не удалось установить, какую

*** «Искусство кино», 1964, № 8.**

именно картину смотрел В. И. Ленин. Может быть, это был игровой фильм, снятый одной из зарубежных фирм, а может быть, хроникальный, снятый одним из пионеров нашего кинематографа Иваном Сергеевичем Фроловым.

Редакция запросила об этом заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР Ивана Сергеевича Фролова, проживающего в Баку. Вот что он пишет:

Шел к концу 1913 год, последний мирный год, казалось, не предвещавший страшной войны, прозванной впоследствии мировой бойней.

Этот «юбилейный» для русской монархии год, когда отмечалось трехсотлетие дома Романовых, завершился событием, наложившим еще одно позорное пятно на царствование Николая II.

Осенью 1913 года в Киеве начался долго подготовлявшийся громкий судебный процесс, ставший известным во всем мире как пресловутое «дело Бейлиса».

К этому времени кинохроника, или, как ее тогда называли, «газета на экране», завоевала прочные позиции. Ее широко рекламировали в афишах, и зрители охотно шли смотреть события, снятые в разных концах земли. Не удивительно, что и «дело Бейлиса», обещавшее стать сенсационным, решили непременно «синематографировать», чтобы тотчас же выпускать на экраны все, что удастся заснять.

Кинофирма «Товарищество «Варяг», с которой мне довелось сотрудничать с первых дней ее существования, предложила мне командировку в Киев. Владелице фирмы мадам Штерн пришла мысль зафиксировать этот громкий процесс на кинопленку.

Другой кинофабрикант — А. Дранков, особо падкий на сенсации, услыхав, что малоопытная кинопредпринимательница перехитрила его, предложил ей совместно заснять на кинопленку этот судебный процесс и выпустить на экран под его маркой. Мадам Штерн согласилась, и я, взяв с собой помимо кинокамеры еще и фотоаппарат с изрядным запасом магния, отправился к месту события, напутствуемый хозяевами: снимать возможно больше, а заснятый материал немедля высылать в Москву, чтобы фирма могла его выпустить в прокат раньше других.

«Дело Бейлиса» было, как известно, состряпано черносотенцами-монархистами с благословения царских властей.

Скромный служащий (по-тогдашнему «приказчик») киевского кирпичного завода Зайцева Мендель Бейлис был арестован и клеветнически обвинен в убийстве русского мальчика Андрея Ющинского. Провокаторы создали версию: убийство якобы совершено с ритуальной целью. Среди забитых нуждою темных людей пустили подлый слух, будто евреи берут христианскую кровь для пасхальной мацы. Именно для этой цели Бейлис будто бы и убил Ющинского.

Подлинных убийц мальчика — его мачеху Веру Чеберяк и ее сообщников — укрывали от суда по указанию министра внутренних дел Российской империи. По его замыслу, «дело Бейлиса» должно было надолго отвлечь народ от критики царского правительства и послужить поводом к повальным погромам.

Все темные силы были двинуты, чтобы непременно доказать виновность Бейлиса в ритуальном убийстве. Главари черносотенцев, вплоть до членов Государственной думы Замысловского, Шмакова, товарища прокурора петербургской судебной палаты Виппера и других крайне правых деятелей, были командированы в Киев для участия в суде.

Защищали его крупнейшие адвокаты страны: Зарудный, Грузенберг, Маклаков, Григорьев-Барский. «Дело Бейлиса» вызвало сильнейшее общественное возбуждение. В некоторых городах состоялись рабочие демонстрации протеста.

Стало известно, что в Петербурге для организации отпора «кровавому навету» создан особый комитет. В него вошли наиболее видные представители всех тогдашних политических группировок. Комитет выпустил воззвание к обществу, написанное Владимиром Галактионовичем Короленко.

...Начал я со съемки фасада Киевского губернского суда в дни слушания «дела Бейлиса». Вот к зданию подъезжает тюремная полицейская карета с подсудимым Бейлисом. Я снимаю выход Бейлиса из кареты... Маленький, чуть сгорбленный человек. Усы, бородка, очки в металлической оправе на близоруких глазах.

Я продолжаю съемку панорамой. Вот под усиленным конвоем Бейлиса ведут от кареты к входу. В кадры попадает публика, собравшаяся у здания суда. Всем хочется увидеть человека, чье имя, чья судьба взволновали честных людей всего мира. Я снимаю до последней возможности, пока спина Бейлиса не скрывается за массивной дверью...

Проходит несколько секунд, и снова я начинаю вращать ручку своего аппарата. К зданию суда подъезжают один за другим экипажи. В них сидят люди, о которых пишут все газеты, чьи фамилии у всех на устах. Одного за другим снимаю защитников, экспертов, представителей обвинения, лжесвидетелей — переодетых полицейских.

Развалясь в фаэтоне, подкатил к суду прокурор. На этот раз он не заметил направленного на него объектива моей камеры, не успел прикрыть лицо портфелем, как делал это обычно. Наконец-то удалось запечатлеть на пленку и этого господина.

Все, что представляло интерес и можно было снять на улице, я уже отснял. Ни на минуту не забываю, что кинозрителю необходимо показать зал суда, обстановку, в которой происходит процесс. Но как? Ведь ни фоторепортеров, ни нас, кинооператоров, в помещение, где шел суд над Бейлисом, не допускали. Помог случай. Как известно, В. Короленко специально приехал в Киев, чтобы присутствовать на процессе. Многие из людей, находившихся у здания суда, узнав писателя по портретам, приветствовали его. И вот однажды, увидев издали приближавшегося в фаэтоне к губернскому суду Короленко, я нацелил свою кинокамеру на него. Заметив, что его снимают, Владимир Галактионович спросил:

— Почему вы стоите здесь, а не снимаете в зале суда?

Все фоторепортеры, увидев Короленко и услыхав его вопрос, не упустили случая пожаловаться ему.

— Нас не пропускают туда, в здание, Владимир Галактионович. Помогите нам.

Лишь на третий день после этого разговора писателю удалось добиться допуска фотографов и операторов в зал суда. Помню, как он сам встал у двери и наблюдал за тем, чтобы полицейская охрана пропустила тех, кто мог своими снимками показать всем читателям газет и журналов и кинозрителям всего мира, как выглядит этот процесс.

В наши дни киносъемка внутри любого помещения проводится без особых трудностей. Осветительные приборы, лихтвагены сопровождают наших кинооператоров, отправляющихся снимать хронику.

Если обратить внимание на документальные кадры, снятые в былое время, нетрудно заметить, что большинство их сделано на натуре.

Осветительные приборы — юпитеры и прожекторы — имелись тогда лишь в павильонах солидных киноателье. Мелкие кинопредприниматели пользовались для съемки игровых картин дневным светом, то есть павильоны были со стеклянными крышами или площадками, установленными на открытом воздухе. Об установке осветительных приборов в зале суда нечего было и думать.

Фоторепортеры выходили из положения просто: свои снимки они делали при вспышках магния. Но что можно было в короткое мгновение запечатлеть на фотопластинку, невозможно было зафиксировать на киноленту.

Не видя другого выхода из создавшегося положения, перехожу к фотографии. С помощью магния делаю несколько снимков: общий вид зала судебных заседаний, состав суда, экспертизу с «вещественными доказательствами», выступления защитников и, наконец, словно застывшего на скамье подсудимых Бейлиса.

Началась речь прокурора. С фотокамерой и зарядкой магния приближаюсь к нему, чтобы сделать снимок. Но кто-то берет меня под руку и настойчиво уводит прочь. Это рыжеусый жандарм.

— Не дозволено снимать их превосходительство на фотографию,— медленно, вполголоса объясняет он, выталкивая меня за дверь.

...Почти месяц длился процесс. Бейлис был оправдан. Восторжествовала справедливость. Чтение приговора сопровождалось аплодисментами. Так хотелось передать все это средствами кинематографа... Снова беру фотоаппарат, магний и снимаю на пластинку оглашение приговора.

Сделанные мной в зале суда фотоснимки я потом переснял на киноленту. Пусть увидит кинозритель на экране попутно с кадрами «живой фотографии» и эти статичные изображения. Все же они давали некоторое представление о той обстановке, в какой происходил этот позорный для царизма процесс.

После обнародования приговора я вновь перенес свою работу на улицу. Было что снимать там в эти часы. И вот моя кинокамера запечатлела выход из здания киевского суда уже освобожденного из-под стражи Бейлиса. Его встречали и приветствовали тысячи людей, преподносили ему цветы, аплодировали.

Весь снятый мной материал по «делу Бейлиса» сразу же по окончании суда был смонтирован в отдельный фильм. В него вошли кадры, показавшие кирпичный завод Зайцева, где служил Бейлис, тюрьму, в которой он томился два года, глиняные карьеры, где был обнаружен убитый мальчик.

Все, что удавалось снять в тогдашних условиях, я заснял на киноленту.

И зритель охотно смотрел бы этот далеко не совершенный, но злободневный фильм, явившийся своеобразной иллюстрацией к газетным отчетам.

Но фильм «Дело Бейлиса» не появился на экранах страны. Его запретила цензура.

Кинофирмы, направившие меня в Киев для съемки суда над Бейлисом, не остались, однако, в убытке. Они продали фильм американцам.

●

Какой же фильм о «деле Бейлиса» видел в Кракове в марте 1914 года Владимир Ильич Ленин? Быть может, советские и зарубежные киноведы, кинематографисты, зрители дополнят рассказанное и помогут это установить?

«ТРИ ВЕСНЫ ЛЕНИНА»

Кадры из нового фильма, созданного на Центральной студии документальных фильмов. В основу его легли архивные кино- и фотоматериалы, рассказывающие о В. И. Ленине в разные периоды его жизни и деятельности.

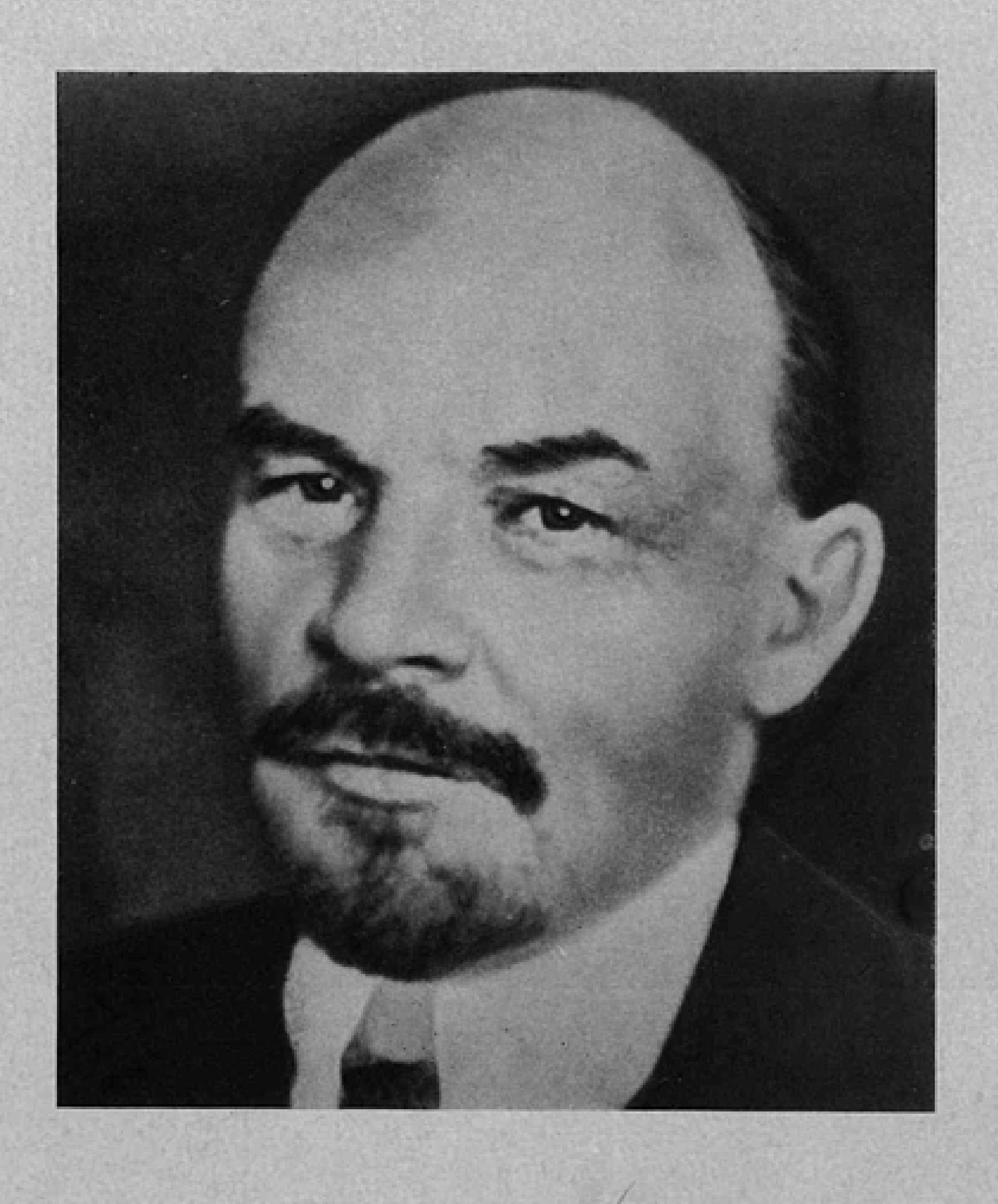
Над фильмом работали Леонид Кристи (режиссер и автор сценария), А. Гастев (автор дикторского текста), О. Арцеулов (главный оператор), З. Громова, К. Крылова, А. Попова (операторы), С. Губайдулина (композитор), Л. Горскова (редактор). Текст читает Л. Хмара.



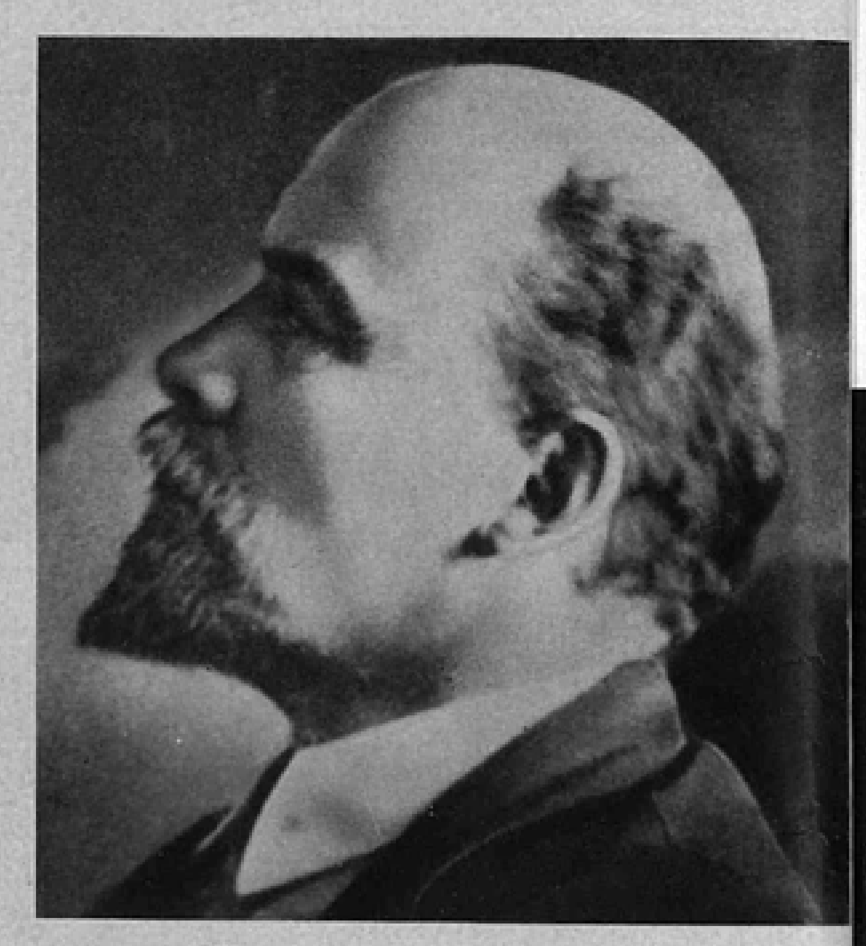


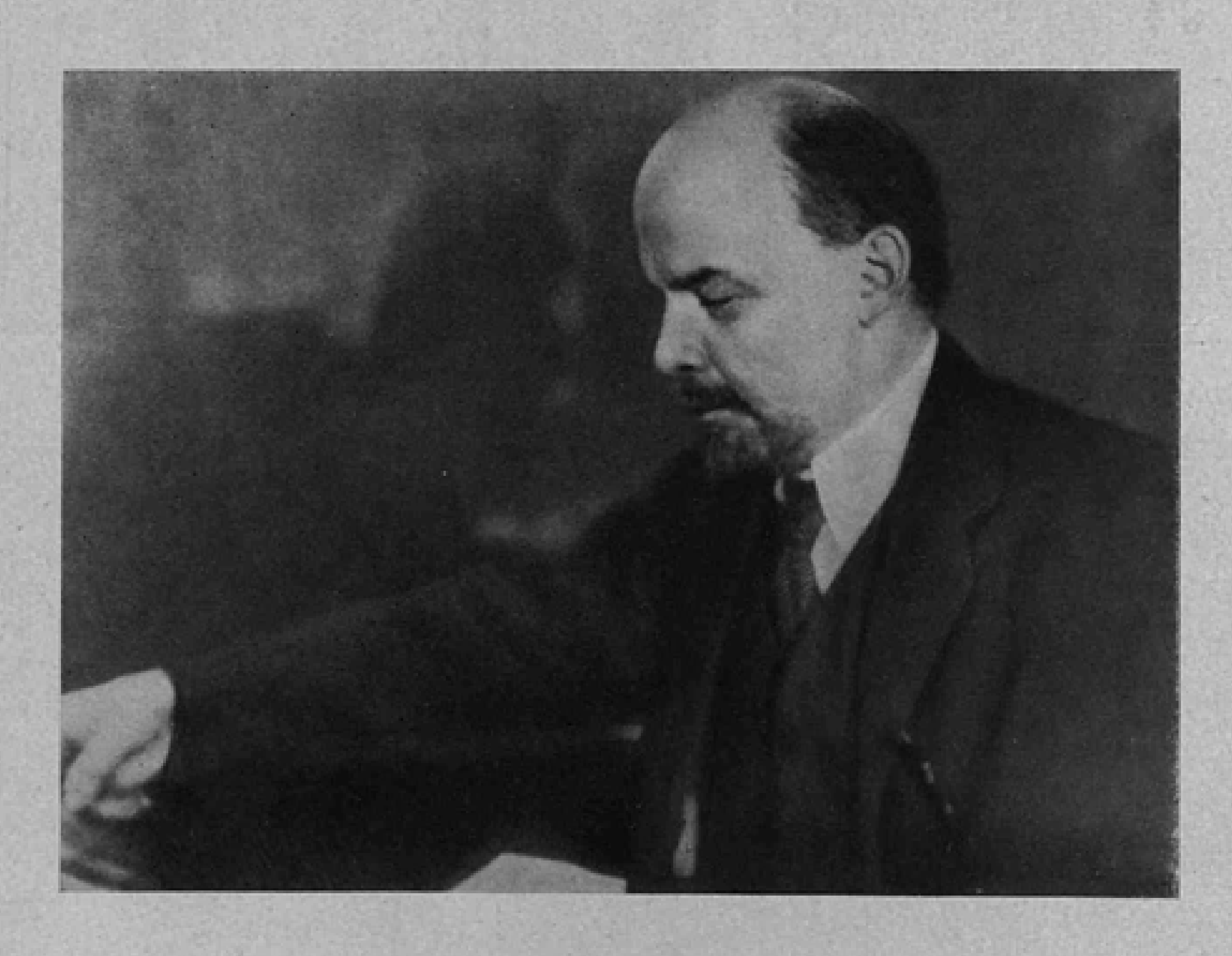


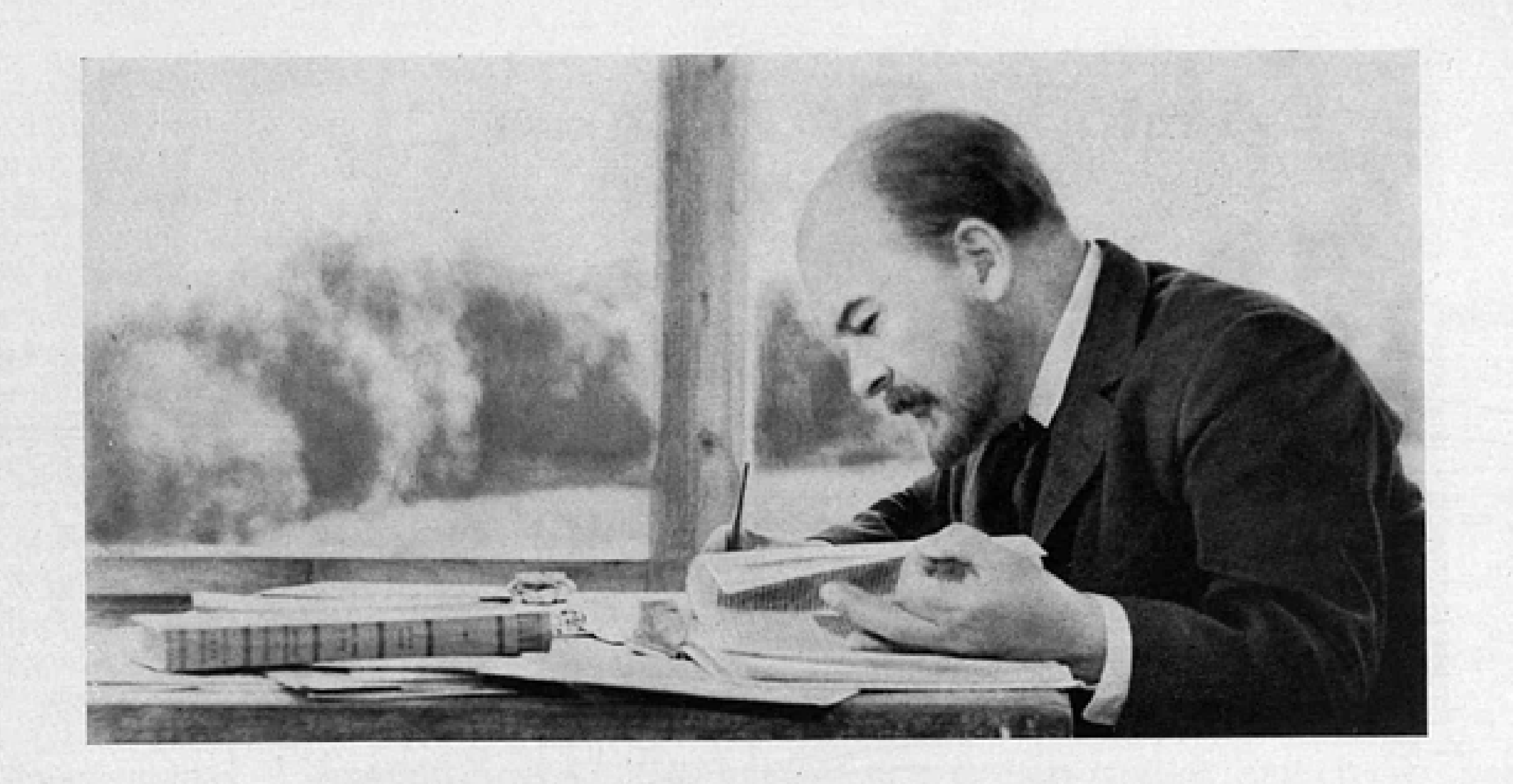




«ТРИ ВЕСНЫ ЛЕНИНА»







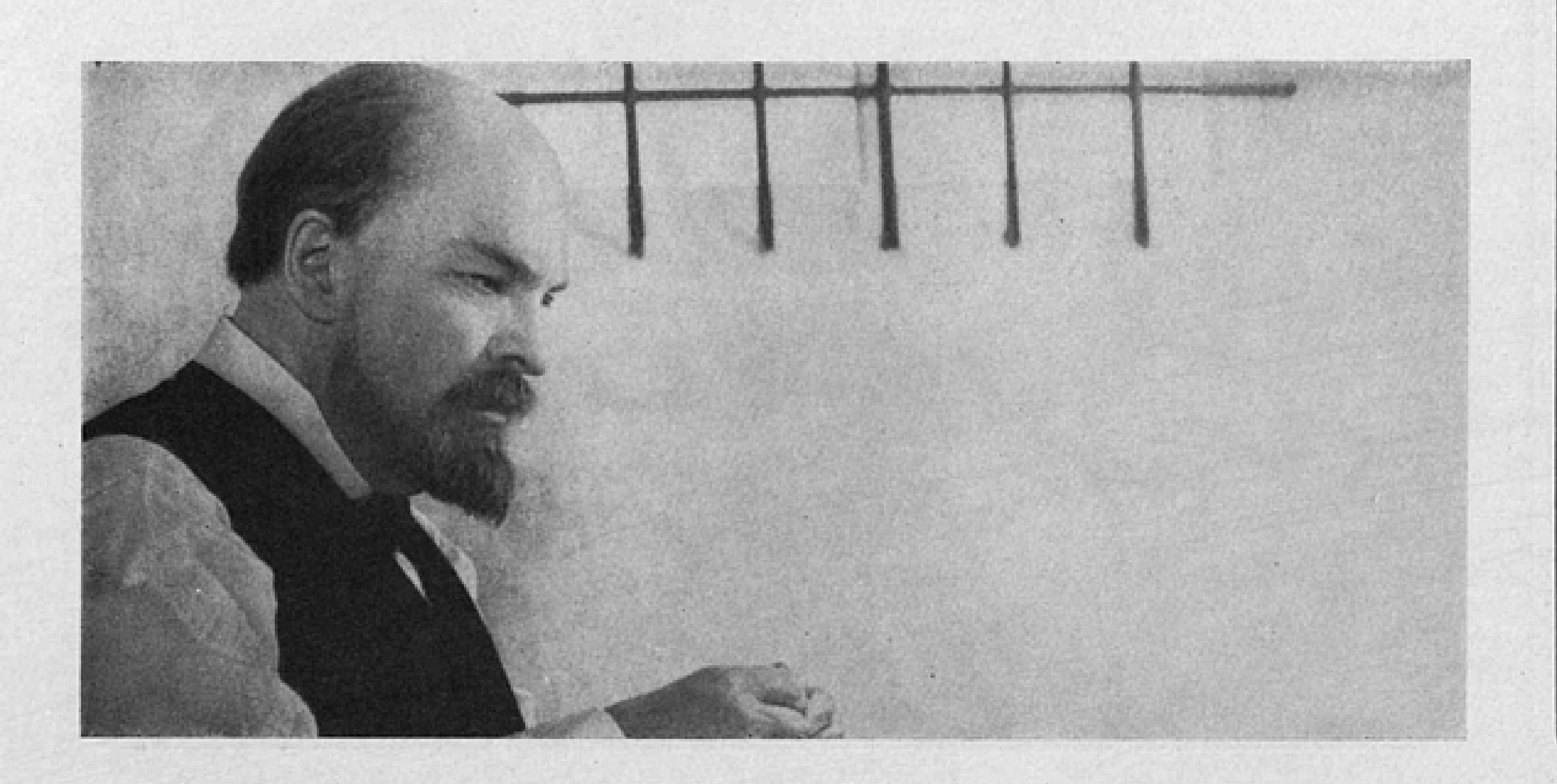


«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

Сценарий Е. Габриловича, С. Юткевича. Постановка С. Юткевича. Оператор Я. Лясковский. Художники Я. Грандыс, Ф. Збарский.

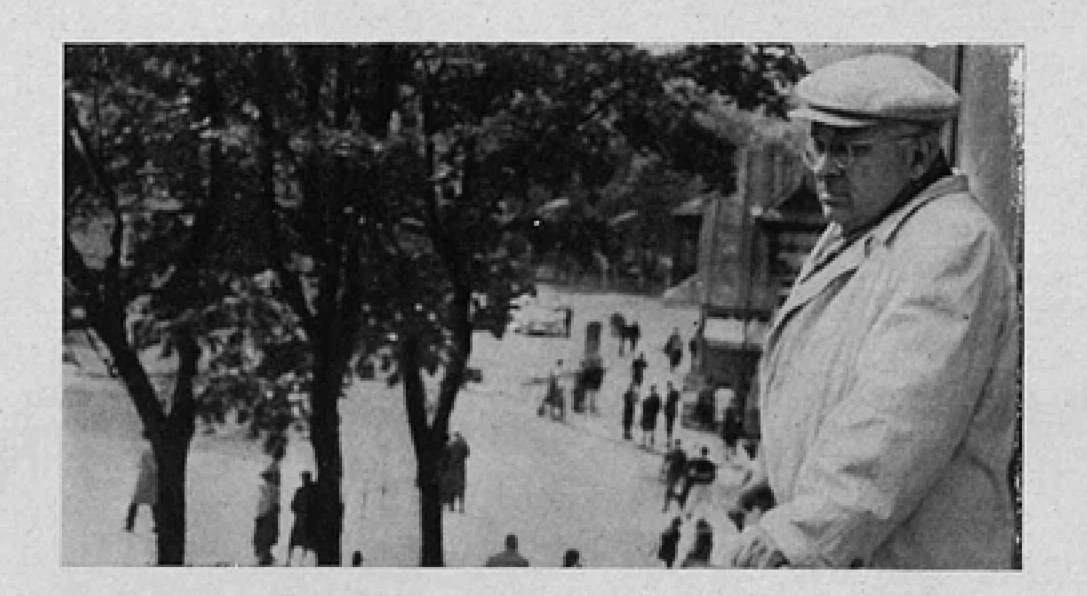
В роли В. И. Ленина — народный артист РСФСР М. Штраух.







М. Штраух
в Поронино





Л. ПОГОЖЕВА

Брак по любви

Тот, кому довелось слышать, как читал свои сказки Евгений Львович Шварц, всегда будет невольно сравнивать впечатление от этого удивительного чтения с впечатлением от спектакля или фильма, поставленного по произведениям писателя. Так происходит и со мной.

Смотрю я, например, спектакли «Тень», «Дракон» или фильмы «Золушка», «Обыкновенное чудо» и думаю — вот здесь это голос Шварца, вот его подлинная интонация, а здесь — фальшивая нота, тут совсем нечто чужое, из другой оперы...

Евгений Львович читал голосом тихим и, казалось бы, ровным, читал проникновенно, мягко, сдержанно. Он ничего специально не выделял и не акцентировал. Чуждался всякой аффектации, но и не впадал в бытовую скороговорку. Своим чтением он уносил слушателя в мир сказки, впрочем, не отделяя этого мира от нашей грешной земли. Многие напостроумнейшие реплики его героев не только прочно врезались в память, но и обретали крылья, начинали самостоятельную жизнь как пословицы и поговорки.

Удивительное мастерство чтения! Забыть его нельзя. Однако я думаю, что и те, кто не слышал, как читает Шварц, но кто любит его творчество, все равно как будто бы его «слышат», улавливают присущие ему интонации в самой музыке фраз. Улавливают и проникаются содержащимися, звучащими в каждой фразе добротой, нежностью, лукавством, легкой, милой иронией.

В творческом пересказе Шварца знакомые с детства персонажи сказок Андерсена оживают, приобретают новый смысл. Шварц понимал их глубоко и посвоему, в соответствии со своим нравственным идеалом, своей строгой и доброй человечностью, которая жила в его душе.

«Обыкновенное чудо» — одна из наиболее глубоких философских сказок Шварца. Ее главная мысль о том, что настоящая любовь способна творить чудеса, является сквозной мыслью всего шварцевского творчества. В этой доброй сказке чудесное, фантастическое, обыденное, реальное стоят совсем рядом. И в этом тоже своя мысль: не прозевайте в житейской суете обыкновенного чуда — любви, дайте в жизни место фантазии, веселью, шалости, не погрязайте в прозе...

Вот, например, супружеская пара: муж — волшебник, а жена — обыкновенная добрая женщина. Она его плохо понимает. Думает — зачем ему делать чудеса? А муж не может не делать чудеса — без них он скучает. И он потихоньку от жены творит свои смешные, очень земные чудеса—цыплят он делает четырехлапыми, а курицу снабжает огромными солдатскими усами, которые надо брить по утрам! Милые, домашние чудеса! Необыкновенное в обыкновенном.

Ставить Шварца в кино, на первый взгляд, легко — ведь кинематограф умел показывать чудеса еще со времен Люмьера и Мельеса!.. Но это только на первый взгляд легко! На самом же деле трудно, очень трудно. Ибо сказки Шварца вовсе не о чудесах, а о людях, их чувствах, их отношениях друг к другу и жизни. Сказки Шварца не только воспевают в людях доброе, но и беспощадно бичуют злое. На пути добрых героев сказок всегда появляются моральные уроды, черствые, злые, глупые люди, рвущиеся к власти. Сказки Шварца сложны, многоплановы и всегда вполне современны, хотя их героями являются короли, принцессы и волшебники... Сказки Шварца лиричны, и тот, кто при постановке не сохранит своеобразия авторской интонации, разобьет их очарование вдребезги. Не всякий режиссер и не всякий актер способен проникнуть в духовный мир шварцевских персонажей, мир одновременно обобщенный, условный, но и живой, индивидуальный. Тут важно правильно настроиться на одну волну со Шварцем, нигде не сфальшивить.

Много лет тому назад режиссерам Н. Кошеверовой и М. Шапиро, актерам Э. Гарину, Я. Жеймо,

Ф. Раневской, А. Консовскому, композитору А. Спадавеккиа удалось оживить на экране чудесную, остроумную, изящную «Золушку» Шварца. Фильм до сих пор не потерял своего очарования.

Теперь перед нами «Обыкновенное чудо» режиссеров Э. Гарина и Х. Локшиной. Отнюдь не случайна была встреча именно этих режиссеров с творчеством Евгения Шварца. Это был брак по любви. Браку предшествовал долгий-долгий роман. В ходе этого романа было немало тяжелого: любящие встречали страшные препятствия, их не понимали. Теперь брак состоялся. Но долгое ожидание счастья полезно, увы, не всегда!

И вот перед нами ребенок — фильм «Обыкновенное чудо»*. Смотрю его со смешанным чувством радости и горечи, ибо не все, далеко не все в фильме прекрасно, как оно должно было быть.

Однако сначала о хорошем, определяющем звучание фильма. Это Король в исполнении Эраста Гарина. Король в фильме — самый настоящий, шварцевский король, «какими пруд пруди». Очень глупый, взбалмошный, обожающий дочку, обуреваемый нелепыми противоречиями: то «добряк» и «умница», то «такого натворит, что хоть плачь». Делает немыслимые гадости, а потом объясняет всем, что это у него наследственное, что «тетя виновата». Походка Короля, одетого в шотландскую юбочку, все его жесты, выражение круглых глаз, капризные интонации, детская беспомощность — все это шварцевское. Гарин — шварцевский король с головы до пят.

На одном из просмотров один молодой критик сказал сердито: «Гарин пробалтывает текст, пропадают шварцевские остроты!» Нет, нет, говорю я, Гарин точно, по-шварцевски доносит текст сценария, только так и следует делать! Нельзя у Шварца нажимать на реплики, подавать их, как хохмы. Как нельзя было Бестеру Китону хохотать на экране, Чарли Чаплину перестать быть серьезным и грустным в самых нелепых положениях. Особенность, прелесть и запоминаемость шварцевских реплик как раз тогда всего сильнее, когда они произносятся запросто. Вот, умиляясь уютным домом хозяина—Волшебника, Король говорит: «Весь дом устроен так славно, с такой любовью, что взял бы и отнял»... Гарин произносит эту фразу в «простоте душевной», как бы мимоходом. И от этого зловещий смысл фразы становится лишь очевиднее, сила авторского сарказма удваивается. Король в «Золушке» и Король в «Обыкновенном чуде» — это точно найденная и закрепленная шварцевская интонация. Тут никакой фальши.



«Обыкновенное чудо». Э. Гарин — Король

Мне очень понравился А. Консовский в роли Волшебника. Для актера эта роль также не была ни случайностью, ни неожиданностью. Юный принц в «Золушке», добрый, умный, внимательный, и озорной пожилой Волшебник в «Обыкновенном чуде». А. Консовский в высшей степени понимает сказку, понимает, как надо играть сказочный образ, чтобы раскрыть его земную, человеческую суть.

«Обыкновенное чудо». Н. Максимова — Принцесса, О. Видов — Медведь



---

* Сценарий и постановка Э. Гарина и Х. Локшиной. По одноименной пьесе Е. Шварца. Оператор В. Гришин. Художник И. Захарова. Композиторы Б. Чайковский, Л. Рappопорт. Звукооператор Н. Кратенкова. Редактор В. Бирюкова. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.



«Обыкновенное чудо». В. Караваева — Эмилия, В. Авдюшко — Трактирщик



«Обыкновенное чудо». В центре: Э. Гарин — Король



«Обыкновенное чудо». А. Консовский — Волшебник, Н. Зорская — его жена

Самый важный для понимания смысла сказки монолог о любви как великой силе жизни Волшебник—Консовский произносит в точной шварцевской интонации, такой точной, что минутами мне казалось — я слышу голос самого автора, узнаю его разговорную манеру!

Современный стиль игры, отличающийся отсутствием аффектации, нажима, резкости,— тот стиль, которым отлично владеет актер В. Авдюшко, — как нельзя лучше пришелся для исполнения им роли Трактирщика, когда-то потерявшего, а потом вновь нашедшего свою былую любовь, свою незабываемую Эмилию.

Роль Эмилии играет В. Караваева. Мы давно-давно не видели эту интересную актрису на экране. Она когда-то очаровала нас в образе юной, славной Машеньки в фильме Ю. Райзмана. Потом очень часто мы слышали сочный, выразительный голос актрисы в дублированных фильмах. Теперь произошла новая встреча на экране. Она многим обрадовала. Прежде всего потому, что в сказочной ситуации, играя эпизодическую роль придворной дамы—грубиянки, солдафона в юбке, — актриса сыграла нечто большее — раскрыла судьбу своей героини, показала истоки, движение, суть ее характера.

Но... Здесь начинается первое «но». Я думаю, что режиссеры не заметили, как в какой-то момент актриса ушла от простой, естественной интонации Шварца в чуждую ему мелодраму, а потом и в сентиментальность. В последней трети фильма Эмилия в исполнении В. Караваевой стала попросту неприятной, безвкусной особой, стремящейся казаться на экране красивой. А она должна была оставаться прежней — немолодой и грубой придворной дамой, в которой лишь влюбленный Трактирщик видит свою прежнюю, прекрасную Эмилию.

И очень мне было грустно, что совсем, совсем не получилась шварцевская Принцесса у актрисы Н. Максимовой. Трудно сыграть «голубую» роль? Трудно. Но уж такая ли она голубая? Вспомните Янину Жеймо — Золушку! Сколько сумела извлечь актриса из своей роли! Ее Золушка на экране — само воплощение изящества, нежности, доброты, гордости и лукавства. Ритмичны, музыкальны движения актрисы.

Роль Принцессы в «Обыкновенном чуде» не менее интересна. Но... Бывают люди без музыкального слуха — таких не следует заставлять играть и петь. Бывают актеры, может быть, и хорошие, но не чувствующие музыки сказочного образа, им не надо играть в сказке. Впрочем, это ошибка скорее режиссеров. Ведь нашли же они актера, обладающего

и ритмом, и пластикой, и «странноватостью», необходимыми для исполнения роли героя-Медведя.

Серьезным упущением режиссеров была и какая-то нетребовательность к работе оператора, к изобразительному решению всех натурных сцен. Крымские дворцы и парки, так хорошо всем знакомые, надо было хотя бы подгримировать, стилизовать под сказку. Ведь в той же, не раз мною упомянутой «Золушке» было достигнуто прекрасное совмещение натуры с подстройкой и макетом. Зачем же делать шаг назад по сравнению с тем, что было достигнуто двадцатью годами ранее? Нетребовательность и поспешность — дурные друзья искусства! Сцена у фонтана мне показалась снятой до крайности поспешно, творчески не обязательно. И в результате на экране мы видим как бы первое и неудачное решение. Сказочные персонажи размещены режиссерами вокруг фонтана красиво, наподобие экскурсии курортников, приготовившихся фотографироваться — и это без всякой иронии!.. Как это далеко от Шварца!

Снята натура оператором В. Гришиным плохо, бедно, без выдумки, серо. А ведь нынешний уровень операторской работы у нас очень высок. И нельзя было мириться с операторским безразличием к сказке. Не любишь сказку, не чувствуешь ее музыки — не снимай, откажись! Но я бы не сказала, что оператор уж совсем глух к пониманию сказки: то, что он снял в павильоне, особенно в декорации, — дом Трактирщика,— и изобретательно и интересно. Поэтому вдвойне непонятно — откуда такое роковое равнодушие при съемке натуры? Как это портит впечатление от фильма...

Случайное, тяжеловатое, не шварцевское то тут, то там фальшивой нотой врывается в экранное воплощение «Обыкновенного чуда», нарушая иной раз гармонию и счастье давно задуманного брака по любви. И все же по-доброму, по-умному, пошварцевски звучит, развивается в фильме его главная тема, главная добрая мысль сказки: «Люди, не ждите чудес, оглянитесь, может быть, совсем рядом с вами — обыкновенное чудо!»

Всеволод РЕВИЧ

Иллюстрации к истории

Александр Ульянов — воистину трагическая фигура. Он самоотверженно, заранее зная, что его ожидает виселица, решил отдать себя в руки самодержавия, чтобы иметь возможность произнести на суде политическую речь. А ведь он мог скрыться или по крайней мере попытаться это сделать уже после того, как стало ясно, что заговор раскрыт и его соратники арестованы. Он пошел на смерть в двадцать один год с гордо поднятой головой, считая, что это та самая необходимая жертва, которую нужно принести для революционного воспитания русского народа. Имя Александра Ульянова свято для нас. Благородна задача воплотить на экране такой характер!

Что же мы узнаем об Александре Ульянове из картины «Казнены на рассвете...» *? Что он был способным юношей, ненавидел самодержавие, был отважным человеком и казнен царским правительством за участие в подготовке цареубийства. Это примерный объем сведений, изложенный в Малой Советской Энциклопедии, известный каждому человеку, окончившему среднюю школу. Я бы даже сказал, что из энциклопедии можно узнать несколько больше. Например, то, что Ульянов изучал труды Маркса. А ведь это небезынтересный факт, если мы вспомним, что он был народовольцем. Впрочем, мы действительно должны вспоминать об этом, так как даже таких слов, как «народники», «народовольцы», «исполнительный комитет» и т. п., в фильме нет совсем. Видимо, предполагается, что все зрители знают об этом. И вообще представить себе мировоззрение, взгляды, идеалы Александра Ульянова по фильму довольно трудно. Значительную часть времени герой произносит реплики, не несущие никакой информации, типа: «Внимание, друзья!», «Надо ехать на дачу», «Позвольте вас пригласить на вальс», «Теперь проверим формулы» и т. д. Авторы ужасно боятся дать ему возможность высказать свои убеждения, вследствие чего Саша и его друзья начинают выглядеть не очень серьезными мальчишками, которые начитались подпольной литературы и легкомысленно затевают дела, которые им явно не

* Сценарий А. Нагорного, Г. Рябова, А. Ходанова. Постановка Е. Андриканиса. Оператор Э. Гулидов. Художник Г. Турылев. Музыка из произведений П. И. Чайковского. Звукооператор Е. Индлина. Редактор Н. Ушакова «Мосфильм», 1964.

по плечу. Несомненно, что в деятельности террористической организации, созданной Шевыревым и Ульяновым, были элементы неоправданного риска, юношеской горячности, беспечности, связанной с малым революционным опытом. Но сводить их деятельность только к этому—значит совершить серьезную ошибку. Несмотря на молодость, это были люди со стойкими убеждениями, настойчиво работавшие для достижения вполне определенных целей. (Известно, что Александр был автором новой программы народовольческого движения.) Но что это за убеждения, что за цели—остается для зрителя секретом, за исключением, конечно, самых общих сведений — ясно, к примеру, что они собираются убить царя. А зачем? Это уже менее ясно, хотя Саша и произносит слова о «сигнале», который надо дать народу. Какому народу? Крестьянам? Рабочим? Что, по мнению Александра Ульянова и его друзей, должен делать народ, получив сигнал? Это уже совсем неясно.

Характерный штрих. В энциклопедии есть такая фраза: «Вел рабочие кружки». В фильме есть такая сцена: Саша ведет рабочий кружок. Вот так просто и ведет—сидят фабричные за столом, приходит Саша и говорит: «А сейчас продолжим занятия...» Больше ничего. Нам неизвестно, что это за рабочие, что за кружок, что за занятия, с какой целью Ульянов обучает их — чисто ли просветительски, или готовит кадры революционеров, или хочет вовлечь участников в свой заговор? На такие вопросы авторы фильма не только не дают ответов, но даже не пытаются их дать.

Подобные недоумения возникают едва ли не в каждом эпизоде картины. Заговорщики арестованы. Что послужило причиной их провала? По фильму непонятно. Неискушенный зритель, пожалуй, подумает, что это случилось благодаря прозорливости жандармского полковника Мелентьева, который, «да-а-вно приглядывается» к смутьянам-студентам. И, таким образом, явно вопреки желаниям авторов, фигура полковника зачем-то приподнимается, ибо он оказался хитрее и умнее наивных студентов, а они, соответственно, принижаются. На деле, кстати, все это было не так.

Но, может быть, авторы главное свое внимание направили на психологическую разработку образов? Это до некоторой степени оправдывало бы их, хотя я не представляю себе, как можно создать образ революционера, не раскрывая его мировоззрение. Увы, здесь дело обстоит еще хуже.

Я опасаюсь, что слова «недостоверность», «поверхностность», «отсутствие психологических мотивировок», «нарушение логики характера» могут выглядеть недоказательными. Поэтому позволю себе несколько подробнее остановиться на одном эпизоде, типичном для творческой манеры авторов фильма.

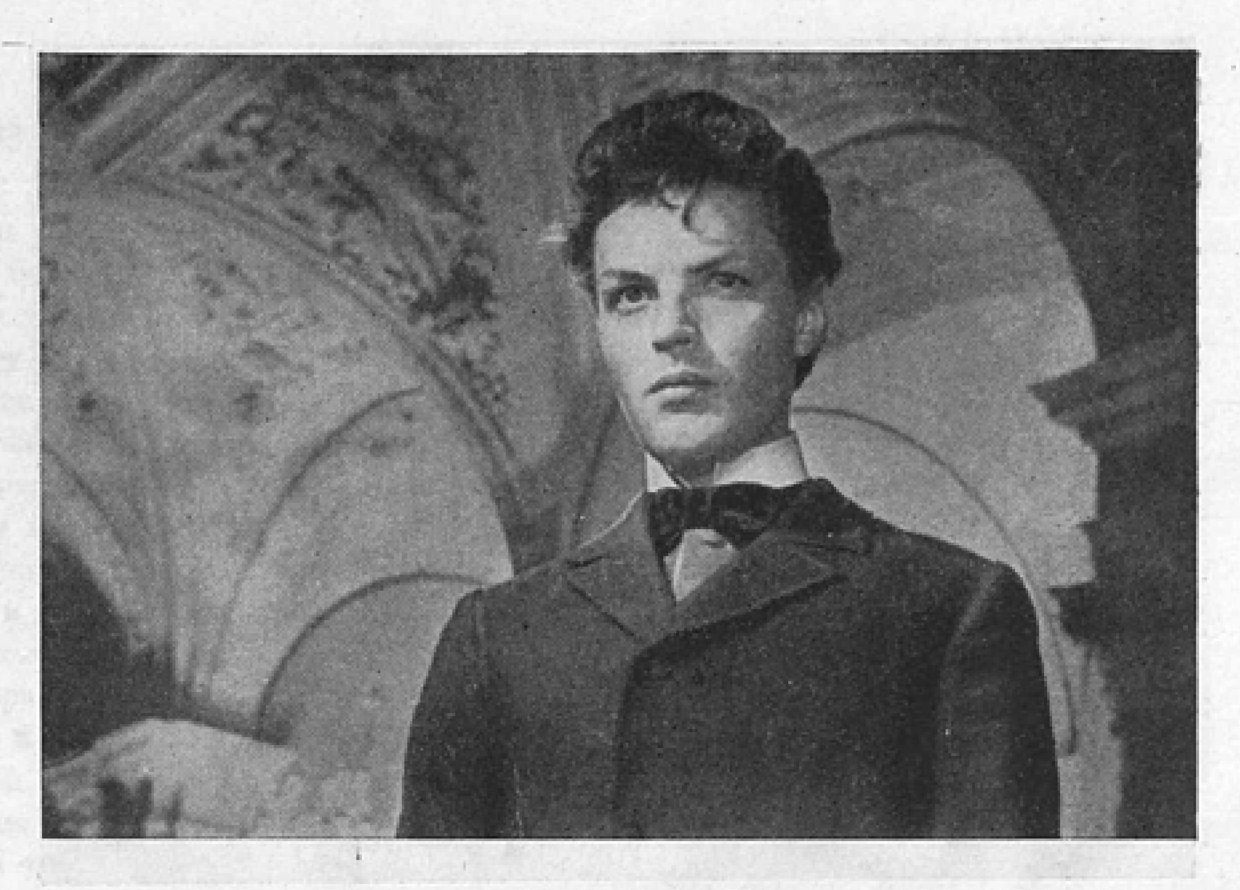
Александр Ульянов в одиночной камере, последние минуты перед выходом к эшафоту... Он что-то пишет, аппарат приближается, и мы видим конверт с адресом: «г. Симбирск... Владимиру Ильичу Ульянову». Возможно, авторам фильма кажется, что они нашли удачный прием, который должен проиллюстрировать тезис о прямой передаче революционной эстафеты Владимиру Ильичу из рук старшего брата. Их решительно не заботит, что и с фактической и с психологической стороны эпизод выглядит фальшиво.

Конечно, в высшей степени достоверно предположение, что в последние минуты своей жизни Александр Ульянов думал о младшем брате. Вполне вероятно также, что он думал о нем, как об одном из тех, кто подхватит знамя, выпавшее из рук народовольцев. Но экранное воплощение этой мысли, конечно, требовало величайшего художественного такта и чуткости. Однако вместо раздумий и переживаний юноши, идущего на смерть, нам показывается надпись на конверте. Видимо, предполагается, что имя Владимира Ильича говорит само за себя и ничего добавлять не нужно—зритель сам все поймет. Вот зритель и думает: а что, собственно, Саша мог написать в этом послании брату? Свое политическое завещание? Но ведь у него нет возможности отправить письмо нелегальным путем, он вынужден отдать его в руки своих палачей. Что же он может написать брату, неужто он так наивен?.. А если в письме только слова прощания, то почему оно адресовано одному Володе, а не матери, не всей семье? Вряд ли можно получить ответ на эти вопросы. Вот так и разрушается правда и без того не очень четко обрисованного характера. (Кстати, авторы поставили жирную и столь же недостоверную точку в конце этого эпизода. Офицер, которому Саша передал письмо, сжигает его, даже не дождавшись конца церемонии. Любой жандарм подобного толка сначала бы прочитал письмо.)

Но если таков образ главного героя, то каковы же его товарищи — прежде всего четверо соратников Александра, казненных вместе с ним: Шевырев, Осипанов, Андреюшкин, Генералов, а также Лукашевич, Говорухин, Новорусский и другие? Если бы можно было сказать, что все они на одно лицо, то это было бы, пожалуй, полбеды. Дело в том, что ни у одного из них более или менее выразительного лица нет. Ни единой индивидуальной черточки припомнить нельзя, за исключением того, что один из студентов покашливает — у него чахотка. Как рецензент, знакомившийся с историческими материалами фильма более подробно, чем обычный зритель, я, конечно, могу сказать: то был Шевырев, но готов, как гово-

рится, голову положить об заклад, что зритель забудет это при выходе из кинотеатра.

Вряд ли стоит винить здесь актеров. Думаю, что они мало что могли сделать, ведь сценаристы и режиссер обрекли их на полное бездействие: в течение всего фильма они не совершают почти никаких поступков, а только группируются в более или менее живописные мизансцены вокруг Ульянова. А кроме того, как и главный герой, они обречены произносить блеклые и совершенно взаимозаменяемые фразы: то, что сказал Генералов, с тем же успехом мог бы сказать Андреюшкин и т. д. Аналогично положение и с женскими образами — сестры Александра Анны Ильиничны и курсантки Тани. Несмотря на то, что Аню играет популярная, хорошо знакомая зрителям Т. Конюхова, временами начинаешь даже путать, когда в кадре одна девушка, а когда другая — настолько одинаковы обе.



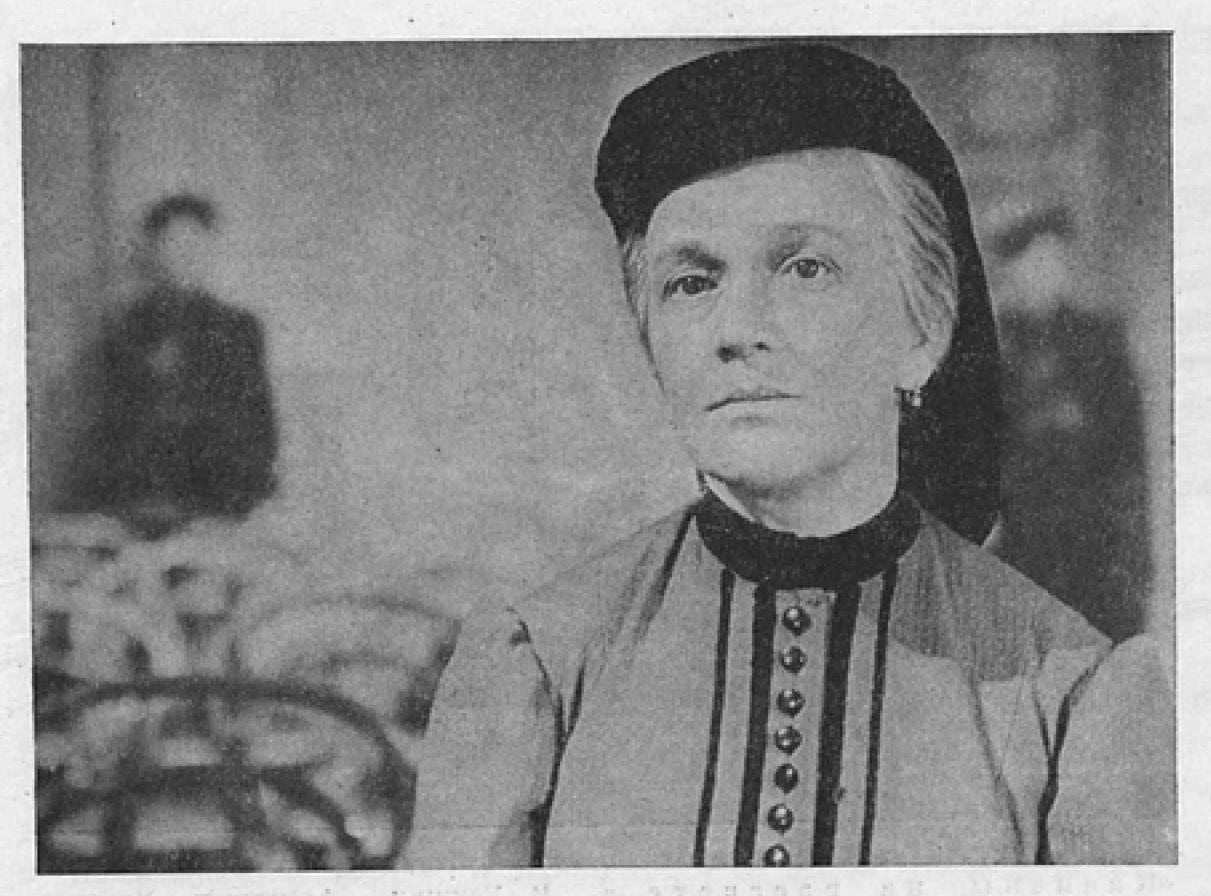
«Казнены на рассвете...». В. Ганшин — Александр Ульянов

Я не собираюсь уличать авторов картины в отступлениях (не таких уж незначительных) от исторической действительности, от точно известных фактов короткой и драматичной жизни Александра Ильича Ульянова. Никто не подвергает сомнению право художника на отказ от протокольной фактографии, на возможное вмешательство в историю. Но необходимое, творчески оправданное. В этом фильме, с моей точки зрения, все происходит как раз наоборот. Подлинные события, которые происходили с группой Ульянова, зачастую выглядят драматичнее и ярче, чем те, что преподносятся с экрана.

Болезнь, которая поразила этот фильм, давно названа и описана. Имя ей — иллюстративность. Но обычно она проникает в художественный организм исподволь, чаще всего вопреки намерениям авторов. Когда же смотришь фильм «Казнены на рассвете...», трудно отделаться от впечатления, что иллюстративность в данном случае — осознанный и чуть ли не демонстративно введенный прием. Не так уже часто встречаются картины, в которых эта тенденция проявлялась бы с таким обескураживающим простодушием.

Хочется привести еще один пример (а можно сколько угодно). Среди действующих лиц — Дмитрий Иванович Менделеев. Он появляется на экране два раза. Вначале произносит какую-то незначительную любезность во время вручения Саше золотой медали. А затем Менделеев приходит к прокурору уже после ареста студентов ходатайствовать за Александра Ульянова. Прокурор, естественно, отказывает. Впрочем, Дмитрий Иванович и не настаивает. Он с пафосом произносит фразу: «Россия никогда вам этого не простит» — и гордо удаляется. Догадываешься, что именно ради этой фразы он и приходил. Мы в некотором недоумении: неужели у великого химика не нашлось ни единого аргумента, если он действительно пытался смягчить участь Ульянова? Но подобные соображения, очевидно, не волнуют авторов фильма. Они заняты иллюстрацией очередного тезиса — «Передовые ученые сочувствовали революционно настроенной молодежи» — и делают это, так сказать, с минимальной затратой художественных средств и дорогого экранного времени. А Менделеев оказывается очень подходящей фигурой для этой цели: кто он такой, все знают, не требуется никаких усилий — ни сценаристу, ни режиссеру, ни актеру — для поисков образа, индивидуальных штрихов и т. п. Достаточно придать актеру внешнее сходство с известным портретом, и дело готово.

Но, может быть, как нередко бывает, в фильме больше повезло отрицательным персонажам? Нет, авторы сумели избежать этого распространенного недостатка. Взять хотя бы уже упомянутого полковника Мелентьева с его стандартной, словно взятой напрокат из многих картин внешностью, с его хитроумными разговорами о каких-то «экспериментах», суть которых так и остается загадкой для зрителя. А если вдуматься в то, как изображены жандарм



«Казнены на рассвете...». Е. Солодова — Мария Александровна Ульянова

Мелентьев и прокурор Неклюдов, то мы не найдем в их облике никаких отрицательных черт. Конечно, они борются с революционерами, даже требуют для них смертной казни, но ведь это их служебный долг, а так они вполне порядочные, вежливые, спокойные люди. Вполне логическое следствие закона иллюстративности: мол, если персонаж носит звание жандармского полковника, то о разработке характера беспокоиться не стоит — зритель все равно будет считать его негодяем.

Или несколько опереточные сенаторы, которые судят Александра и его друзей. Ни ненависти, ни презрения эти седобородые старички не вызывают. В иных местах сцена суда и впрямь начинает напоминать оперетту (например, там, где все присутствующие вскакивают при обращении Ульянова к портрету царя). Я ничего не имею против оперетты, но когда она проникает в трагедию, то выглядит это, мягко говоря, странно.

Что ж, так ни о ком в этом фильме и нельзя сказать доброго слова? Нет, можно. Несмотря ни на что, пробивается симпатия к Вадиму Ганшину, играющему главную роль. Актер очень подходит по своим внешним данным и, думаю, мог бы создать образ более запоминающийся, если бы в основе его был добротный драматургический материал. Убедительна Елизавета Солодова — Мария Александровна Ульянова, мать Саши. Согласитесь, очень трудно передать чувства матери, которая вынуждена не только смириться с неотвратимостью смерти сына, но и понять, что он идет на казнь добровольно, не пытаясь избежать гибели. Тем более что и здесь сценарий очень немного дал актрисе для воплощения столь глубоких и сильных переживаний. Но Е. Солодова сумела создать впечатляющий характер, передать всю гамму чувств, владеющих матерью революционера, — от отчаяния до гордости.

Однако эти частности не способны повлиять на впечатление от фильма в целом. Можно ли говорить здесь о случайной неудаче, от которой никто не застрахован? Такими дипломатическими фразами рецензенты зачастую золотят горькие пилюли. С моей стороны было бы по меньшей мере неискренне написать подобную фразу. Напротив, мне кажется, что эта неудача в известной мере предуготована заранее. И прежде всего сценарием, авторы которого, мягко говоря, легкомысленно отнеслись к избранной теме. Человеческая жизнь предстает здесь в перечислении широко известных имен, цитат, хрестоматийных фактов. О попытке их художественного осмысления нет и речи. В соответствии со сценарием выглядит и режиссерская трактовка темы. Сколько раз уже видели мы этих вкрадчивых жандармов с откровенно тупыми лицами, и этих студентов-подпольщиков, то и дело таинственно исчезающих в подворотнях, и этих плакатных рабочих в косоворотках, и этот стандартный кино-Петербург, показанный в рамках темы «Оплот царского самодержавия»... Попытки режиссера создать острую ситуацию, усилить напряженность действия обращают нас в забытое кинопрошлое: ...проносятся по улице жандармы... скачут через площадь жандармы... вбегают в подъезд жандармы... подымаются по лестнице жандармы... входят: «Господин Ульянов, вы арестованы!»

...Имя оператора Евгения Андриканиса широко известно в советском кинематографе и не нуждается в рекомендациях. Однако опыта его великолепного операторского искусства оказалось недостаточно для режиссерского воплощения кинотрагедии. «Казнены на рассвете...» — вторая работа Е. Андриканиса в качестве режиссера-постановщика. Поэтому сегодня мы имеем право констатировать печальный факт: наш кинематограф, потеряв прекрасного оператора, не обрел столь же интересного режиссера.

А. КРИЧЕВСКИЙ

На земле Полесья

Полесье... Край знакомый и во многом еще неизвестный. Реки, леса, болота... Все это мы столько раз видели в белорусских фильмах и киножурналах. Как же по-новому рассказать об одном из интересных районов республики? Какой уровень поэтического звучания должен быть найден, чтобы неяркий пейзаж и внешне непримечательная жизнь людей у тихо бегущей воды исполнились бы глубокого смысла в этом киноповествовании?

Мы часто говорим о новаторстве в документальном кинематографе, аплодируем полякам и чехам, восхищаемся работами датчан или французов, но при этом порой забываем о характере и истоках своего кинематографического искусства. А жаль! Мне думается, наше документальное кино может быть и современным и боевым, но лишь в том случае, если не потеряет связи с историческими путями развития всего нашего искусства.

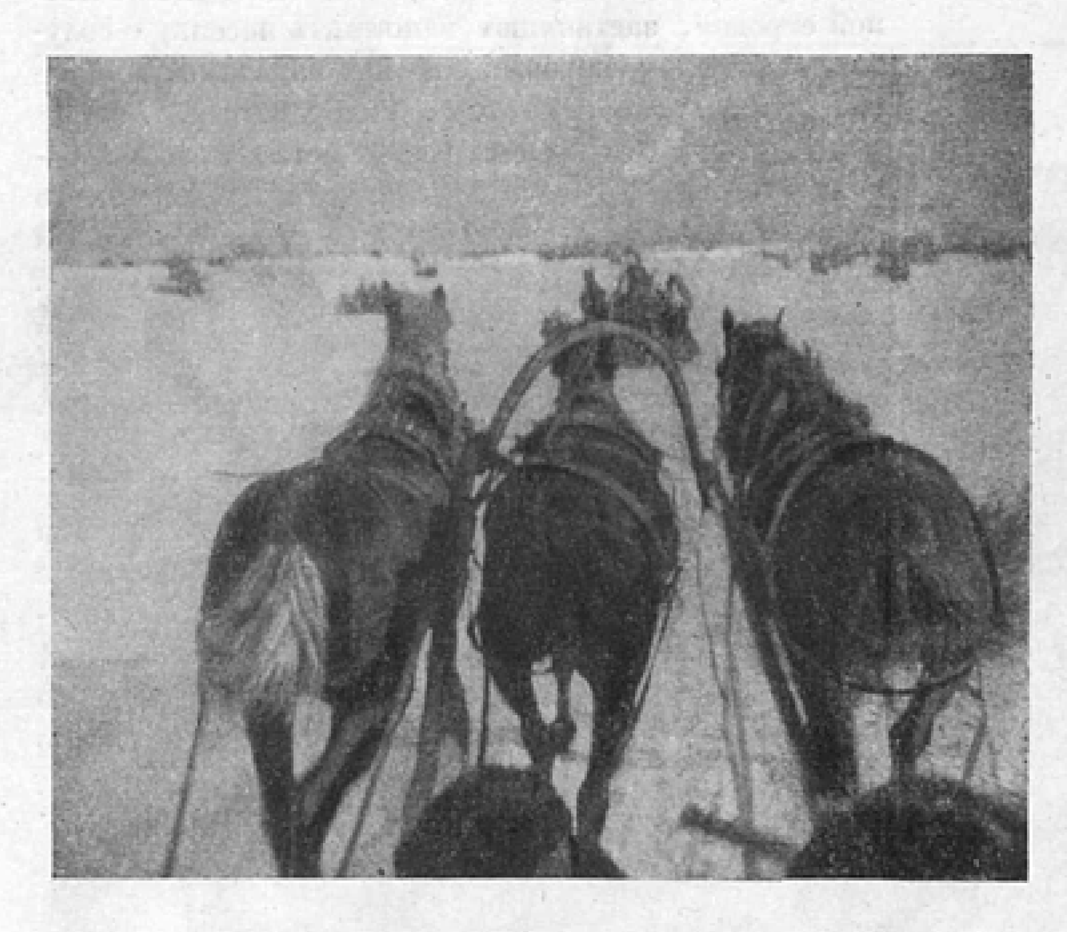
Я говорю об этом потому, что именно в фильме «Есть такая земля»* отсутствует всякое подражательство и видится стремление художников быть глубоко самобытными в осуществлении своего замысла. Авторы здесь не проходят мимо, казалось бы, будничных, житейских дел, мимо труда человека на этой вечной земле и водах Полесья. Оператор не ищет необычных ракурсов, усложняющих восприятие картины. И вместе с тем кадры природы не статичны в ней. Камера движется по глади разлившихся рек, среди затопленных стволов и словно нанесенных на полотно экрана нагромождений ветвей в чаще леса. И повсюду мы видим жизнь с подробностями, с приметами сегодняшнего дня. Вот к одинокой пристани швартуется небольшой пароходик, сходит всего один пассажир — женщина. После долгой дороги, видимо, ей радостно оглянуться вокруг на родные места, она свободным жестом поправляет волосы; вот среди ветвей почерневшие от долгой жизни молчаливые челны везут спиленный лес; а здесь люди суетятся у трактора, засевшего неожиданно в прибрежных плавнях. Рыбаки волоком по земле тянут новую лодку, чтобы впервые спустить ее в вешние воды реки. Все эти кадры настолько естественны, настолько лишены привкуса инсценировки, что вы незаметно для себя как бы сливаетесь с этой жизнью.

Камера оператора на протяжении всего фильма фиксирует не позирующих людей, не напряженные и неестественные под нацеленным объективом лица, а подлинные проявления жизни, выхваченные из ее гущи острым репортерским вúдением.

* Автор сценария Г. Бехаревич. Режиссер В. Скитович. Оператор Г. Массальский. Минская студия хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, 1964.

«Есть такая земля»





Сочетание никак не приукрашенной, не снятой «под живопись» природы с человеческими радостями, заботами и трудом создает именно ту философскую канву, на которой выстроен весь этот, на мой взгляд, прелестный фильм о Полесье. Достаточно вспомнить кадр, где в огромном челне шумливые школьники чуть ли не всем классом плывут по разлившейся реке в школу или когда под утреннюю радиозарядку пробуждаются не только люди, но и природа, и вы прекрасно понимаете, что авторы фильма, на каждом шагу подчеркивая, как во внешне неторопливую жизнь вторгается новое, создают образ современного Полесья.

Фильм этот в своем развитии как бы идет по двум органически взаимосвязанным руслам. Первое — это своеобразная поэма о земле Полесской, второе — о делах человека этой земли. И тоже поэма. Рассказывая с экрана легенду о Янко, который музыкой своих цимбал каждую весну возрождал жизнь на этой земле, или о неспокойных людях, идущих в глубь земли на поиски огненного цветка папоротника — так называют здесь шахтеры полесский каменный уголь, —авторы повсюду стремятся сплавить в единый образ Полесья не только чудесное своеобразие его природы, но и красоту людей. Человеческие портреты: дети, рыбаки, жених с невестой, охотники, лесники и особенно шахтеры — сняты без искусственных подсветов, в нарочито мягком рисунке, в динамике, в жизни.

Жаль только, что текст к фильму временами теряет взаимосвязь с общей манерой и формой повествования. Местами излишне многозначительный, невыразительно прочитанный диктором, текст этот помимо воли обращает на себя внимание, и не с лучшей стороны.

И все же отдельные просчеты литературного сопровождения к фильму не могут разрушить цельного впечатления, оставленного работой сценариста Г. Бехаревича, молодого режиссера В. Скитовича и опытного оператора Г. Массальского.

Е. АККУРАТОВ

Красивость — враг романтики

Когда перед тобой на экране бегут заглавные титры картины, а она называется «Голубые города»*, когда косые, звенящие провода, перечеркивая первый кадр и ассоциируясь с нотной строкой, заставляют вспомнить песенку о голубых городах, у которых еще нет названия, воображение ждет романтического кинорассказа.

...Идут по степи люди, где-то остались вдали обжитые места. Жажда созидания двигает их с места на место, и вот перед вами уже наяву «голубой город», у которого и название есть — Волжский химкомбинат. Авторы фильма вложили много труда, чтоб рассказать нам об этом грандиозном строительстве и его созидателях за короткие двадцать минут. Все ли им удалось в решении этой задачи? Думаю, что нет.

И кажется мне, что почувствуй авторы фильма тот высокий смысл, что вкладывает сегодняшнее наше поколение созидателей в поэзию слов «голубые города»,— фильм снимался бы иначе. Очевидно, осмысливание материала и идея постройки голубого города на экране пришли позже, когда все уже было снято, когда фильм уже складывали на монтажном столе.

О каждом компоненте любого фильма — будь то монтаж, музыка, текст, операторское мастерство — всегда можно спорить. А поскольку этот фильм интересен главным образом операторской работой, мне как коллеге А. Софьина хочется кое в чем с ним поспорить.

В каждой картине такого плана главное всегда — человек. Он появляется в картине «Голубые города» так: подобно необыкновенно одаренному дирижеру многоликого строительного оркестра стоит простой рабочий и невыдуманным движением руки посылает кран влево, вправо.

Я не случайно написал «невыдуманным». А. Софьин снял этого человека в его естественном состоянии, не украшая слепящими подсветами, ибо он чувствовал, что человек этот красив своей естественностью.

Следующий кадр — молодой человек (сквозной герой картины — его мы видим позже на защите диплома) рассказывает кому-то сидящему слева от нас за рамкой кадра, а не зрителю о том, как все здесь началось. Он смотрит за кадр, слова его вы-

* Автор сценария А. Васильев. Режиссер Е. Зорин. Оператор А. Софьин. Нижне-Волжская студия, 1964.



«Голубые города»

мучены и высушены, лицо зализано подсветкой, и уже ничему абсолютно не веришь. А говорит он, кажется, нужные слова.

В эпизоде ночной смены в кадре четыре инженера сидят в чертовски неудобной позе с одной стороны стола, обращенной к оператору. Это явно нарочито, ибо никогда четыре человека не будут так жаться друг к другу, так как вокруг достаточно свободного места. Укрупнения их тоже невыразительны. И тем более замечаешь эту невыразительность, потому что эти портреты монтажно стоят рядом с блестящими съемками индустриального пейзажа. Десятки километров труб изогнулись причудливыми змеями по волжской земле, трубы рвутся вверх. И где-то вверху звонкими шагами по бесконечным эстакадам ходят строители. Эта часть картины очень удалась оператору. Необыкновенно поэтичны и именно в духе задуманной картины, в духе ее названия ночные пейзажи стройки с сотнями огней, которые своим вращающимся крейц-эффектом создают неповторимую романтичность и сказочность.

Хорош и ночной город, где в хрустальных капельках воды на тротуарах отражаются огни окон и редких реклам. Сказочность... Состояние сказочности должно было присутствовать в каждом кадре этого фильма. Оператор обязан был это помнить всегда. На это его настраивали сценарий и общий замысел картины, но он забыл об этом, войдя в цехи шинного завода. Изопреновый каучук — то, ради чего люди создавали «Голубой город»,— широкой лентой, подобно ковровой дорожке, тянется по диагонали кадра. Аккуратно поставленный свет на нужные фигуры людей обезличил их, эпизод с каучуком стал скучным.

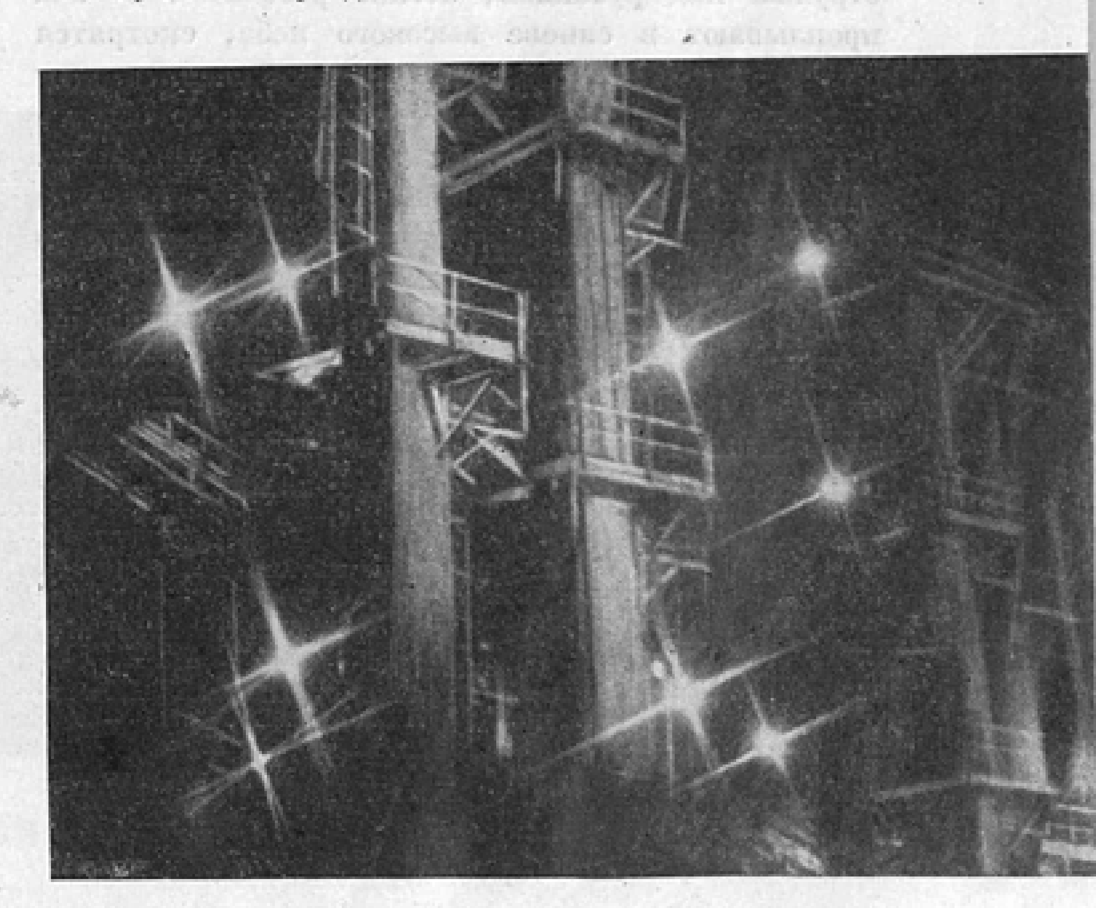
Мне довелось однажды видеть снятый А. Софьиным сюжет «Есть изопреновый каучук!» для киножурнала «Новости дня», где самыми дорогими и запоминающимися кадрами были портреты рабочих, чуточку нервных от возбуждения, усталых, отрывающих кусочки от первого пласта каучука, нюхающих его, пробующих его на зуб. И не все там было гладко со светом и не все ладно композиционно, но зато была передана атмосфера пуска нового предприятия, необыкновенно поэтичная и приподнятая. Ну и не очень-то, мне кажется, «в тон» описываемому эпизоду дается музыка — «Танец с подушками» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Сначала подобное сочетание удивляет, а потом ощущаешь, что бесстрастие изображения совсем гибнет под страстью прекрасной музыки.

И все же каждый кадр картины—это большой операторский труд, не оценить этого труда нельзя, как нельзя и не заметить моему коллеге, что большим минусом в его работе является статичность камеры.

Ни в одном кадре фильма камера не движется, а отсутствие такого движения обедняет, обкрадывает мастерство оператора.

Заключительные кадры фильма «Голубые города» даны в негативе. Правомерно ли это в данной картине? Мне кажется, что нет. Этим авторы, сами того не желая, подчеркивают нереальность созданного людьми города. А он-то не мираж. Он существует. Ведь об этом они и рассказывали.

«Голубые города»



Л. БЕЛОКУРОВ

Искусно об искусстве

Неуважение к предкам,— говорил Пушкин,— есть первый признак дикости... Наше научно-популярное кино не страдает этим пороком: немало фильмов посвящено истории нашей страны, истории культуры нашего народа. Многие из них знакомят с искусством прошлого, рассказывают о творениях великих писателей, живописцев, зодчих.

И все же число фильмов такого рода — капля в море по сравнению с жаждой знаний, которая отличает нашего зрителя. Поэтому выход в свет каждого нового фильма — уже само по себе приятное событие. Но вдвойне приятней, когда эти фильмы не только ведут «репортаж» из глубины веков, но и сами являются произведениями искусства. К таким фильмам относятся две новые короткометражные киноленты «Краски Дионисия»* и «У Сиверского озера»**, созданные Московской студией научно-популярных фильмов.

...Исчезают вступительные надписи — они проходят на фоне прозрачной воды и прибрежных, яркой раскраски камней,— и с первого кадра широкоэкранного, цветного фильма «Краски Дионисия» вы попадаете в особый мир, где все, казалось бы, привычное, известное предстает в каком-то новом, незнакомом свете, все полно значения и очарования. Во всю ширь экрана неярким золотом поблескивают, переливаются поля пшеницы, головки васильков заглядывают прямо в зал, белеет на горизонте церквушка, серебрится вода в лучах солнца, изумрудными волнами ложатся травы под взмахами косарей, янтарными завитками вздымается свежая стружка над рубанком, легкие розоватые облака проплывают в синеве высокого неба, смотрятся в озерную глубину... Огромный мир, близкий сердцу русского человека, щедрый на тончайшие сочетания красок, неторопливо развертывается перед вами. И все это без киноухищрений, в которых всегда чувствуется, что режиссер или оператор пуще всего боятся остаться незамеченными, все это без эффектных ракурсов, без навязчивого, разжевывающего дикторского текста — все просто, но исполнено поэзии и потому берет за душу. Так бывает, когда к обычным вещам, к куску повседневной жизни прикасается рука подлинного художника, и — глядишь — виденное-перевиденное много раз открывается для вас по-новому, предстает в своей неповторимости.

Глубоко продумано это начало фильма — ничто не мешает вам быть наедине с природой, вдоволь налюбоваться ее красками, проникнуться ее величавостью. Авторы исподволь подводят зрителя к главной теме своего рассказа — к знаменитым фрескам, созданным почти пятьсот лет назад русским живописцем Дионисием.

Как в мастерскую древнерусского художника, имя которого ставилось рядом с Андреем Рублевым, авторы вводят нас в один из соборов Ферапонтова монастыря, что стоит на берегу Бородаевского озера среди вологодских лесов. Без излишней детализации, без привычных избитых искусствоведческих терминов проходят перед вами росписи, рожденные могучим воображением и изысканным мастерством Дионисия и его помощников-сыновей, росписи, в которых за условными религиозными образами встает праздничная красота реального мира. Сколько оттенков в каждом цвете!.. Не спеша, пристально мы всматриваемся в тончайшие живописные решения мастера, с интересом узнаем, что каждый оттенок — это озерный камушек, неповторимая местная краска, удивляемся высокой технике фресковой живописи. Дионисий не был монахом, как многие иконописцы в те времена, и мир для него был не юдолью скорби и страха, а царством красоты и радости, и кинокамера превосходно «доносит» до нас эту особенность фресок — они звучат с экрана как торжественный гимн в красках, гимн во славу жизни, дошедший до нас из глубины веков.

Но оставим на время краски Дионисия и с помощью вездесущей кинокамеры перенесемся к стенам другого монастыря, расположенного неподалеку, на берегу Сиверского озера. «У Сиверского озера» — так и называется другой фильм тех же авторов, посвященный памятнику древнерусской архитектуры.

Кирилло-Белозерский монастырь... Как видение, возникает он на горизонте, там, где глубокая синева озера сливается с прозрачной голубизной неба. Гулкая тишина ранней осени, ее пламенные и звонкие краски, тонкоствольные кружевные березовые рощи, золото листьев на прибрежных камнях, медленно кружащие в вышине птицы, пустынные аллеи монастырского сада — все настраивает вас на высокий, песенный, даже былинный лад.

В строгом молчании открываются перед вами решетчатые, в искусных узорах ворота, белокаменные колоннады галерей и переходов, мощные кре-

---

* Автор сценария В. Зак. Консультант А. Матвеева. Режиссер Я. Миримов. Операторы П. Уточкин, О. Федотов. Композитор Б. Троцюк. Редактор В. Руссо. «Моснаучфильм», 1964.

** Автор сценария В. Зак. Консультанты В. Иванов, С. Подъяпольский. Режиссер Я. Миримов. Оператор П. Уточкин. Композитор А. Муравлев. Редактор В. Руссо. «Моснаучфильм», 1964.

постные стены и шпили башен. Рассматривая сооружение монастыря — от часовенки Кирилла, положившего начало обители в конце XIV века, до палат и церквей, построенных четыре века спустя,— вы словно перелистываете страницы каменной летописи, страницы, свидетельствующие о даровитости умельцев, воздвигших сказочный град на Сиверском озере.

Удивительно близки друг другу оба эти фильма — близки не только по теме, пейзажам, фактуре. Нет, их роднит поэтическая интонация, манера повествования, отношение авторов к предмету своего рассказа. Их роднит то, что отличает эти фильмы от многих ремесленных поделок этого жанра—в них чувствуется взволнованность подлинных художников, влюбленных в искусство и жизнь. Многое из того, что радует в этих фильмах, предопределено было еще в сценариях. Имя сценариста В. Зака еще мало известно в научно-популярном кино. Это едва ли не первый его опыт, но опыт безусловно удачный. Чувствуется, что литературная основа обоих фильмов создана человеком, умеющим видеть, наблюдать, восхищаться красотой природы и гордиться творениями человеческого труда и таланта. Правда, при внимательном чтении можно заметить, что сценарии были перегружены, что в них не было необходимой строгости в отборе материала, что порой автору изменяло чувство меры и кое-где его рассказ «отдает» поверхностной стилизацией. Но в фильмах все это «отстоялось», отсеялось, приобрело свою четкую, законченную форму, и в этом немалая заслуга режиссуры.

Успех режиссера Я. Миримова закономерен. Около тридцати лет он отдал созданию фильмов, посвященных искусству. На его счету не один десяток кинолент, среди них и полнометражные кинобиографии «Чайковский» и «Станиславский» и краткие монографии о художниках и скульпторах — о Н. Рерихе, С. Герасимове, В. Ватагине, Р. Гуттузо, целая серия киноочерков о Дрезденской галерее, об архитектурных ансамблях («Архангельское»), о шедеврах живописи («Сикстинская мадонна»). Новые две его работы отмечены теми же чертами, которые сопутствуют большинству созданных им фильмов,— они сняты с отменным вкусом, с чувством стиля, в них как всегда продуманность деталей сочетается с композиционной стройностью всего рассказа.

Как в каждом талантливом кинопроизведении, в обоих фильмах «на равных» со сценарием и режиссурой выступают операторы и композиторы. И природа и тонкая нежная живопись фресок переданы операторами с подлинным мастерством. Музыку для фильмов создавали два композитора: обладающий большим опытом А. Муравлев («У Сиверского озера») и начинающий — Б. Троцюк («Краски Дионисия»), но и в том и в другом случае она стала неотъемлемой, составной частью фильма. Ее напевность, ее истинно национальный русский характер, ее задушевные интонации сродни киноповествованиям о природе и искусстве вологодской Руси.

Не каждому доведется побывать в тех местах, где снимались эти фильмы. Теперь благодаря кинематографу тысячи людей в самых разных уголках нашей страны смогут увидеть и полюбоваться росписями Дионисия, оценить дарование зодчих Кирилло-Белозерского монастыря. Но главное достоинство этих фильмов в том, что они пробуждают в зрителе высокие чувства любви к родной природе, к памятникам старины, к истории нашего народа, к его древнему самобытному искусству.

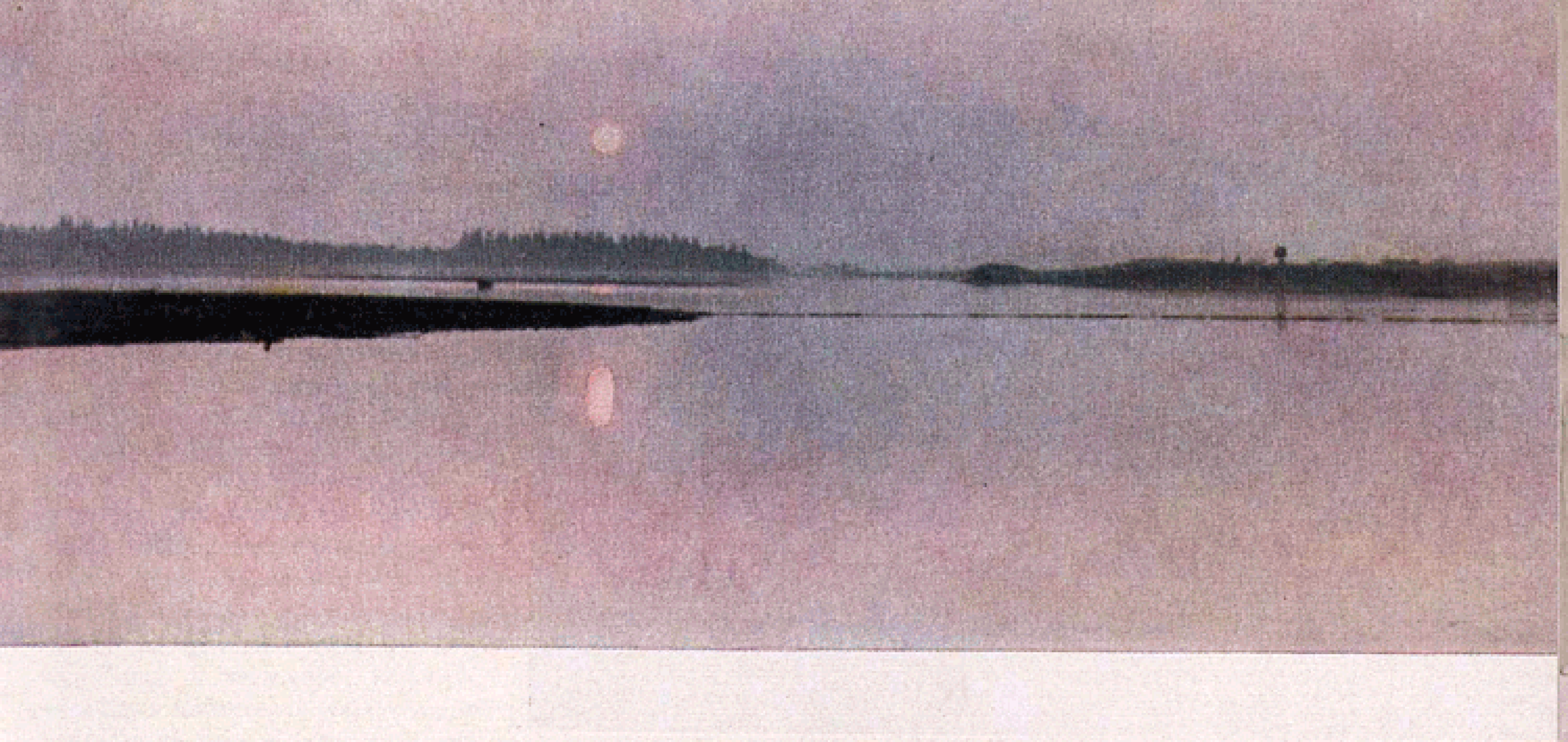
С. ГИНЗБУРГ

«Топтыжка», или Возвращенные эмоции детства

Маленькие дети по-другому воспринимают литературу и искусство, чем взрослые. Для них сказка, рисунок, кинофильм — это не образ действительности, а сама действительность, только особая. Для них это реальность, пусть отличная от повседневной, но все же реальность, в которую они входят естественно и свободно, со всей присущей их возрасту жадной любознательностью.

Поэтому взрослым, с их склонностью к анализу, трудно бывает судить о художественных произведениях для детей. Часто они постигают достоинства детской книги, детского фильма, детского спектакля только по второму течению их действия, по подтексту, специально обращенному к взрослым.

Но у каждого взрослого, даже старого человека, способность к детски-непосредственному восприятию не стерлась окончательно, а только приглушена. И лучшие, самые художественные из произведений для детей возвращают ему детскость восприятия. Тогда мир сказки становится для него такой же







«КРАСКИ ДИОНИСИЯ»



«У СИВЕРСКОГО ОЗЕРА»





реальностью, как в те далекие годы, когда он был дошкольником.

Маленький мультипликационный фильм Ф. Хитрука «Топтыжка»*, доступный и понятный трех- и четырехлетним детям, возвращает взрослому зрителю эмоции его детства. История медвежонка Топтыжки, который зимой отправился на прогулку (хотя зимой медведям гулять не полагается!) и подружился с зайчонком (хотя опять-таки не полагается дружить медведям и зайцам!), совсем незамысловата, и нет в ней никакого подтекста. А смотришь ее с удивительным интересом, волнуешься, когда медвежонок попадает в беду, и облегченно вздыхаешь, когда к нему приходит спасение.

...Окончился фильм, и взрослый зритель, вновь обретая способность к анализу, с некоторым смущением спрашивает себя, почему он, серьезный человек, так неожиданно отдал себя во власть наивной сказки?

Почему? Мне кажется потому, что автор этой сказки правдой воплощенного им детского характера пробудил в нас с неожиданной ясностью дремлющие воспоминания детства. Мы сами некогда с непосредственностью маленького Топтыжки восхищались, открывая окружающий нас прекрасный и великолепный мир, впервые постигая радость дружбы и совместных игр. Автор, ни в малой мере не утративший этой способности, обязательной для каждого настоящего детского писателя и художника, сумел с предельной конкретностью передать близкие и понятные ему чувства своего маленького героя.

Хитрук не морализирует, не старается придать Топтыжке такие качества, которые мы, взрослые, слишком рано начинаем искать у маленьких детей. Что же, Топтыжка добрый или злой, послушный или упрямый, смелый или трусливый? Нет, подобные качества у него появятся позднее, а сейчас он просто маленький. Перед ним впервые предстает мир, и он восторженно и удивленно смотрит на него своими глазами, пробует его на ощупь, чтобы осознать его материальность. Он удивляется тому, что зайчонок совсем на него непохож, он пугается крика вороны, к которой так доверчиво подбежал, он ошибается, приняв грудку снегиря за красное зимнее солнце, он безрассудно бросается в реку на помощь другу, не понимая, что это опасно. Вот он какой, Топтыжка.

Весь окружающий Топтыжку мир — и другие персонажи и природа — увиден его глазами.

* Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук. Художник-постановщик С. Алимов. Композитор М. Вайнберг. Оператор Б. Котов. «Союзмультфильм», 1964.

Природа в фильме сказочна и реальна одновременно. Голубой снег, низко висящее над горизонтом зимнее солнце, огоньки рябин, заснеженные овраги и перелески — все это настоящая русская природа, только обогащенная, сказочно преображенная первичностью детского восприятия. И персонажи фильма — это также персонажи настоящей русской сказки.

Белинский писал о Крылове: «Кто-то и когда-то сказал, что «в баснях у Крылова медведь — русский медведь, курица — русская курица»; слова эти всех насмешили, но в них есть дельное основание, хотя и смешно выраженное. Дело в том, что в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные, к а ж е т с я, действуют в них, но есть люди, и притом русские люди».

Таковы и персонажи мультфильма: Топтыжка, медведица, зайчонок и зайчиха. Особенно хороша, разумеется после Топтыжки, ворчливая, добродушная, грузная медведица.

Фильм Федора Хитрука, во многом новаторский для искусства мультипликации, вышел из добрых истоков: русского фольклора, с одной стороны, и русской советской детской графики — с другой. Это стоит подчеркнуть, потому что наша рисованная кинематография не всегда достаточно опирается в своих поисках на художественные традиции народов СССР.

Условная мультипликационная «игра» рисованных персонажей безукоризненна по своей убедительности. Совсем ново их графическое решение. Режиссер нашел способ избавиться от контуров, в которые у нас обычно заключают линейный раскрашенный рисунок персонажей и которые придают ему неприятную жесткость. По-новому озвучены персонажи. Они говорят не на человеческом (хотя бы деформированном по звучанию) языке, а на условном «медвежьем» и «заячьем». И этот условный язык, сливаясь с мимической игрой, оказывается совершенно понятным даже без сопровождающего дикторского текста.

Зрители знают Федора Хитрука как автора фильма «История одного преступления». Тем же, кто специально интересуется мультипликацией, известно также, что он в течение ряда лет был одним из лучших советских художников-мультипликаторов, одушевлявшим рисованных героев, создававшим интересные и сложные характеры. Это тонкий, талантливый и исключительно требовательный к себе мастер. Он многое сделал, и мы вправе ожидать от него еще больше.

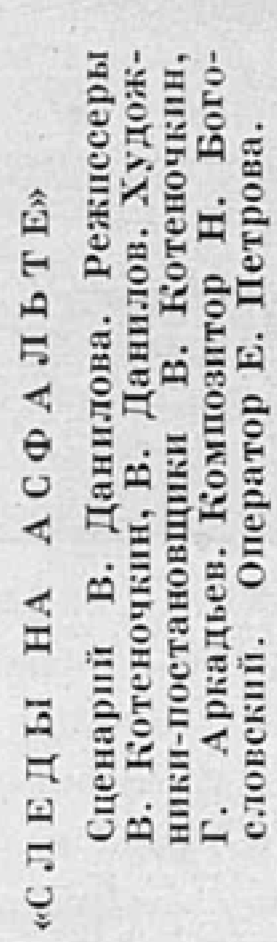
НОВЫЕ КАРТИНЫ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМА»





«ДЮЙМОВОЧКА»

Сценарий Н. Эрдмана. Режиссер Л. Амальрик. Художники-постановщики Н. Привалова, Т. Сазонова. Композитор Н. Богословский. Оператор М. Друян



«СЛЕДЫ НА АСФАЛЬТЕ»

Сценарий В. Данилова. Режиссеры В. Котеночкин, В. Данилов. Художники-постановщики В. Котеночкин, Г. Аркадьев. Композитор Н. Богословский. Оператор Е. Петрова.

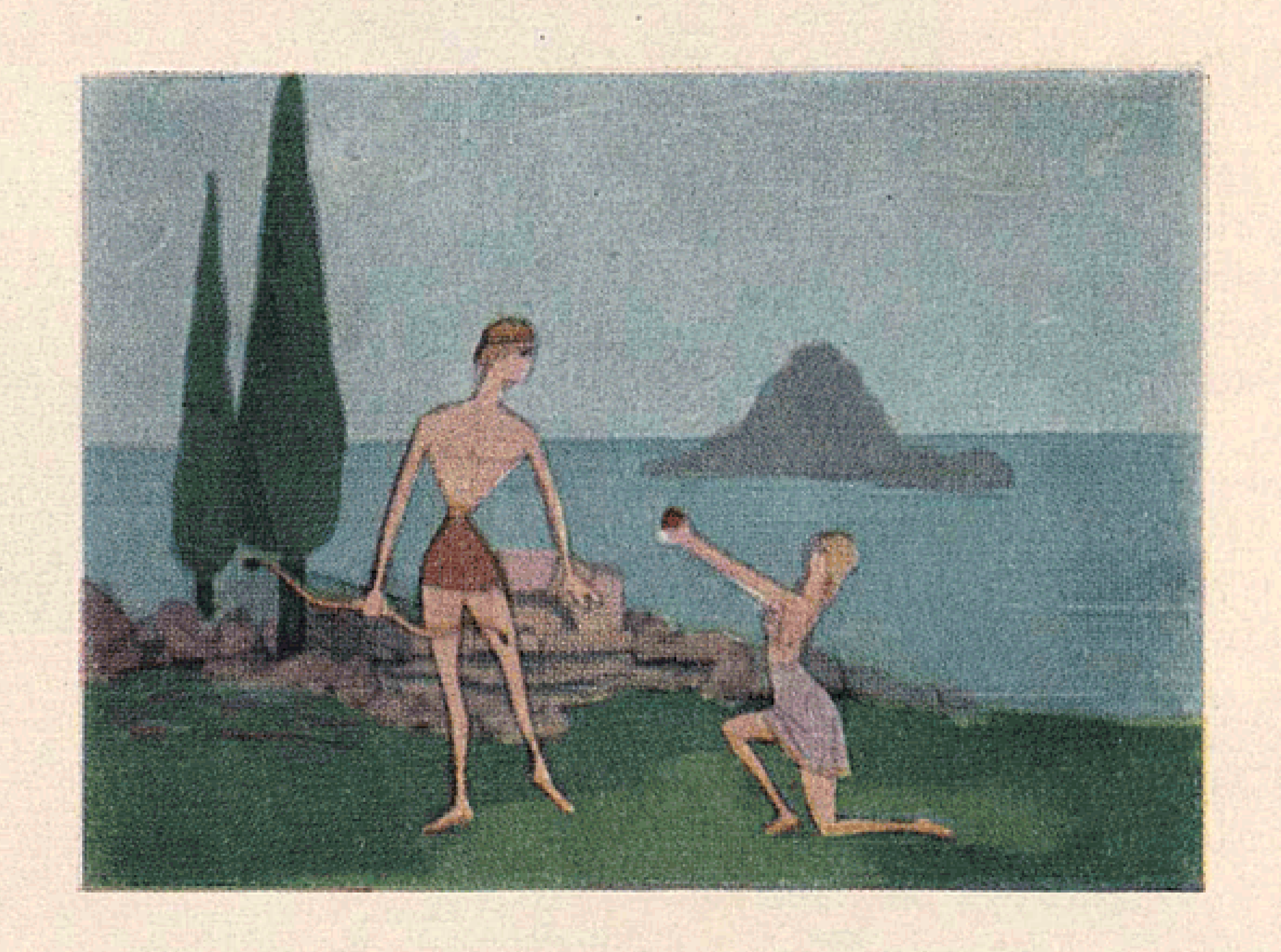


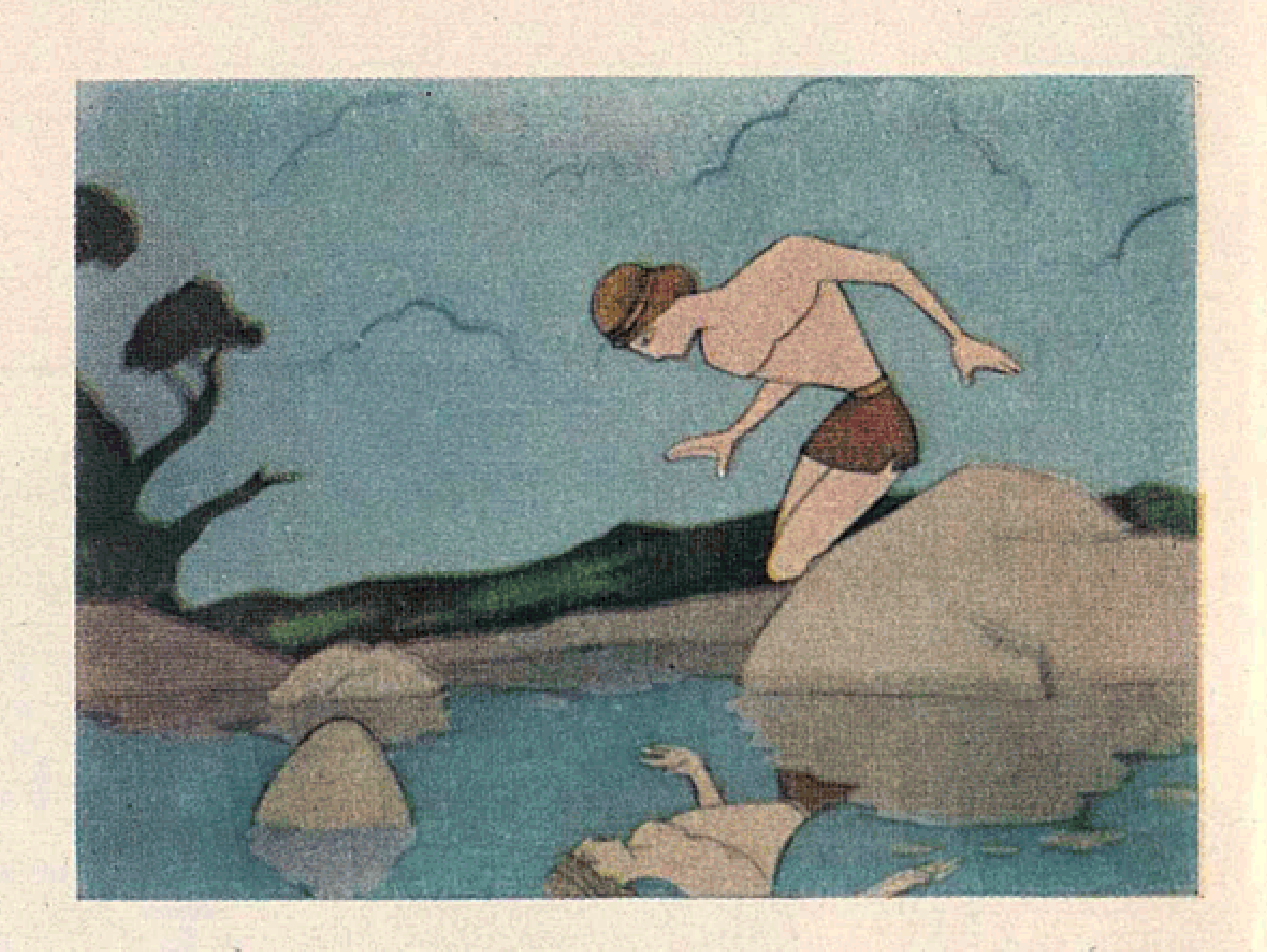


«МОЖНО И НЕЛЬЗЯ»

Сценарий Е. Аграновича. Режиссер Л. Мильчин. Художник-постановщик Г. Брашишките. Композитор М. Вайнберг. Оператор М. Друян







«НАРЦИСС»

Грузинские кинематографисты создали новый мультипликационный фильм, высмеивающий самовлюбленных эгоистов, стиляг, бездельников. В основу фильма легла древнегреческая легенда о Нарциссе и горной нимфе Эхо.

Сойдя с древней амфоры и пройдя через разные эпохи истории человечества, оживший Нарцисс приходит в сегодняшнюю Грузию. Проявив все свойственные своему мифическому двойнику пороки и претерпев из-за них множество неудач, Нарцисс возвращается в музей и снова застывает на амфоре.

Над фильмом работали: авторы сценария Н. Бенашвили, В. Бахтадзе (он же режиссер); художники И. Самсонадзе, А. Нерсесов; композитор Н. Вацадзе; оператор С. Спарсиашвили; звукооператор Д. Ломидзе.

«Мне двадцать лет»

В свое время материалы фильма «Мне двадцать лет»* были подвергнуты серьезной критике. После доработки фильм вышел на экран. Он не имел большого зрительского успеха, и к этому нельзя отнестись без внимания. Однако фильм творчески интересен как талантливое произведение современного киноискусства, как художественный поиск.

Мы предлагаем вниманию читателей ряд различных откликов, освещающих и удачи и просчеты картины.

Иосиф ХЕЙФИЦ, *режиссер*

Я не критик и не собираюсь оценивать фильм «Мне двадцать лет» во всех его опосредствованиях. Я воспринял его как фильм патриотический. В нем яснее ясного выражена горячая любовь и истинная взволнованность художника теми проблемами, которые он решился поставить перед нами и к которым привлек мысли и души своих зрителей. Явления, проблемы, осложнения не перестают существовать в жизни оттого, что иной раз искусство делает вид, будто их нет. Проигрывает от такой позиции раньше всего само искусство.

Патриотичность этого фильма не внешняя, декларативная, не в сумме фраз заключающаяся, а в самом «нутре», в позиции художников, кровно связанных с нашим временем, с нашим строем, продолжающим великие завоевания Октябрьской революции. В картине ясно ощущается эта связь времен, которая не порвалась, а, напротив того, окрепла.

В этом фильме сложное письмо. Он многопланов, как и подобает кинороману, в нем удивительно переданы атмосфера, воздух эпохи, ее вещность, ее аксессуары. Не надо читать титров, содержащих скрытые или явные исторические даты, чтобы понять, когда происходит действие. Время пронизывает насквозь этот фильм, вобравший в себя все самое характерное для молодежи сегодняшней Москвы.

Меня «пугали» пессимизмом этого произведения, его дедраматическим построением, прочими жупелами. Я их как-то не заметил, увлекшись содержанием происходящего в нем. Я ощутил чистый, незамутненный родник, пробивающийся сквозь грязь и мелочность многих явлений. Я поверил в доброе начало, потому что оно оказалось неизмеримо сильнее плесени века. Горечь не пессимизм. Она иногда лишь подчеркивает стремление говорить правду, не боясь. Узнав эту правду, рассказанную мужественно и честно, я

«Мне двадцать лет»



* Сценарий М. Хуциева, Г. Шпаликова. Постановка М. Хуциева. Оператор М. Пилихина. Художник И. Захарова. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор А. Избуцкий. Редактор Н. Торчинская. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.

еще больше поверил в моральную силу и геройство лучшей части молодых строителей коммунизма.

Я не увидел в картине и дедраматизации. Правда, во второй серии есть какая-то вялость, спад напряжения, многие сцены «не обязательны». Но то, что сюжет в сложном романе о жизни нельзя строить одной лишь ловкостью сведения концов, подозрительным нагнетением в нужном месте и строго рассчитанной развязкой в другом,— это факт!

Я не хочу отрицать этим «завинченных» сюжетов и ловких ходов, торможений и ложных мотивировок. Я сам люблю смотреть фильмы, где все это есть. Но беда наша часто бывает в том, что мы пытаемся любое явление применить или распространить сразу на всю кинематографию. То, что уместно в фильме «Мне двадцать лет», может быть пагубным для другой картины, с иными задачами, с иным содержанием.

Удивительное, единственное в своем роде мастерство оператора М. Пилихиной нигде не превращается в штукарство, в самоцель, в дань моде. Ее искусство — дыхание этого фильма, где существует нерасторжимое единство так называемого поэтического и прозаического кино. Лиризм фильма удивительно сочетается с беспощадностью анализа.

Фильм опровергает наши кокетливые утверждения, что кино — искусство грубоватое, требующее, в отличие от литературы, только действия, действия и действия. А вот смотришь, как идет парень после своего «падения», шагает по чистому, непривычно белому снегу, легко дышит морозным воздухом первого зимнего утра,— и впечатление такое, что прочитал целую главу отличной прозы.

Фильм «Мне двадцать лет», как и всякий по-настоящему большой и глубокий фильм, ставит огромное количество вопросов. Как будет развиваться дальше наше киноискусство?

Эта работа Хуциева вызовет и подражателей, но подражать этому фильму не стоит, именно потому, что он оригинален. А еще раз подумать о том, что мы делаем в кино, как мы это делаем,— нужно.

И, наконец, фильм этот в тысячный раз напоминает нам, что талант, талант и еще раз талант решает дело. И не узко понятый, а во всей глубине гражданского смысла!

Василий СОЛОВЬЕВ, *кинодраматург*

Чрезвычайно сложный, долгий и трудный процесс создания фильма «Мне двадцать лет» завершен.

Фильм получился незаурядный, со всеми признаками крупного произведения искусства.

Бесспорно, что между идейно-художественным содержанием произведения и его объемом существует определенная зависимость.

Чтобы поставить читателя или зрителя в известность о том, что Сережа любит Аню, достаточно одной фразы или одного кадра. Но чтобы читатель или зритель пережил эту любовь, одной фразы или одного кадра явно недостаточно. «Узнать» в искусстве — прежде всего значит «пережить».

Авторы фильма предлагают нам «узнать» помимо непростых обстоятельств любви Сергея и Ани еще о дружбе и верности в дружбе Сергея, Николая, Славы, о многих серьезных, веселых и грустных событиях их жизни, об их работе и отдыхе, об их раздумьях, об их любви к Москве, о патриотизме москвичей, о том лучшем в нашей жизни, что можно определить словами «советский образ жизни».

Лучшее в фильме для меня выдержало испытание временем.

Вкус свежего хлеба или ключевой воды, воздух соснового бора в жаркий день, запах первого снега — разве все это может надоесть человеку, пока он жив? Так и настоящее искусство — «одно из условий жизни», по словам Л. Толстого.

Первомайскую демонстрацию из фильма, снятую М. Пилихиной, могу смотреть без устали. Нигде еще не был так возвеличен один из любимейших наших советских праздни-



«Мне двадцать лет». В. Попов — Сергей, Н. Губенко — Николай, С. Любшин — Слава

ков, как в этом фильме,— ведь это чудо, сотворить которое могло только настоящее, высокое искусство!

Эпизод первомайской демонстрации возвышается для меня над всеми другими эпизодами, сценами и сценками первой части фильма, но вырвать его из первой части для «отдельного рассмотрения» невозможно, так цельна она и так неразрывны в ней поэтически сплавленные части и частности киноповествования.

Возвращение Сергея из армии, его проход по предутренней Москве и шумная его встреча с друзьями, первый рабочий день, первая получка, встреча с Аней в троллейбусе, первый снег, болезнь Сергея, и «надоела зима со страшной силой», и «капает»— начало весны, выливающееся в первомайскую демонстрацию... Да что там! А трогательные сложности в жизни молодожена Славы, а первый майский дождь...

Нет, всю первую часть картины, всю целиком, без единого пропуска, я люблю нежно, люблю, как воспоминания своей юности и воспоминания лучшего, что случилось в моей жизни.

В отличие от шовинизма патриотизм есть осмысленная любовь к родине, и такая любовь никого не способна ни оскорбить, ни унизить. Я не знаю в послевоенном нашем киноискусстве произведения, которое вместило бы в себя больше любви к москвичам и Москве, чем этот фильм, и любовь эта ни разу не унижается недоверием к правде жизни, выбором «красивых» общих мест или «косметикой» снимаемых улиц и зданий. Я видел на экране Москву, в которой живут и работают поколения москвичей, Москву всех времен года, утреннюю, вечернюю, ночную Москву, праздничную и рабочую — все время разную и в то же время одинаковую, Москву — частицу нашей Родины;

и лишний раз понял, вспомнил, вернее, как сильно и глубоко люблю я этот город и какое счастье, что он есть на свете!

Отдаваясь привычным штампам мышления, хочется здесь сказать, что Москва является одним из героев фильма, может быть, главным его героем. Но это не совсем так.

Существует драматургия, которая как бы изолирует героя произведения от жизни общества для отдельного, более пристального рассмотрения его личности. В такого рода произведениях, как правило, существует резкое деление на главных, эпизодических действующих лиц и «массовку», а все остальное, что прямо не касается рассматриваемых героев, становится либо местом действия, либо фоном, «задником» — фоном же становятся и второй и третий планы действия. Если такого рода драматургия хороша, когда в произведении рассматриваются причины разрыва личности и общества, то для рассмотрения многочисленных связей человека с обществом, для раскрытия гармонической жизни личности и общества нужна иная драматургия. Для драматургии фильма «Мне двадцать лет» характерна тенденция — не изолировать героев от жизни, а, наоборот, раскрыть их навстречу всем многообразным проявлениям жизни нашего общества.

Возможности, которые открываются перед кинематографом при таком построении действия, до такой степени интересны и многообещающи, что стоит поговорить об этом отдельно. Здесь же я скажу лишь о некоторых особенностях подобной драматургии, как они проявили себя в фильме «Мне двадцать лет».

Богатство внутреннего мира Сергея, Николая, Славы открывается для нас, как богатство сложной жизни, которой живет Москва, с ее рабочими буднями, учебой, вечером поэтов, обычаем ее десятиклассников отмечать окончание школы на Красной площади и т. д. Духовный мир героев есть часть, неотрывная часть духовного богатства города.

Я по привычке говорю «герои» и называю только трех человек. А разве Аня не героиня? А как быть с матерью Сергея и сестрой его Верой? А отец Сергея? А жена, хлопотливая, домовитая жена Славы? Кондукторша Катя? Как-то неловко назвать всех этих живых, запомнившихся людей «эпизодическими персонажами». Но ведь запомнился и «Кузьмич», запомнился солдат, который в трамвае говорит:

— Здравствуйте, вот вам денежка.

На что кондукторша отвечает:

— Вот вам билетик.

Как-то несправедливо окрестить словом «массовка» множество живых лиц — и тех, кому удается сказать в фильме что-то, и тех, кто прошел молча, встретившись с нами как бы случайно.

Вернее было бы отметить, что нам удалось за три часа познакомиться со множеством разных, в основном очень хороших, людей. Одних мы полюбили, потому что успели узнать больше, других только запомнили, но полюбить не успели, третьих не полюбили именно потому, что хорошо узнали.

Кажется, что к сюжету не имеют отношения ни три красногвардейца, появляющиеся до титров фильма, ни три солдата, идущие по утренней Москве после сцены с отцом Сергея, ни три часовых, охраняющих Мавзолей Ленина,— но попробуйте представить себе фильм без них — ничего не получится. Коллективный портрет москвичей скреплен образом этих трех солдат.

Подобного рода драматургия открыла огромные возможности для творчества режиссера, оператора, артистов, композитора, художника, звукооператора и всех остальных членов коллектива, поименно перечисленных в титрах фильма. Я не имею возможности по достоинству оценить труд каждого и не считаю себя вправе выделить кого-то из всех, я хочу сказать только: в творческой биографии каждого из вас, дорогие товарищи, участие в создании фильма «Мне двадцать лет» — событие.

...А недостатки? Неужели в картине их нет? Безусловно, есть. Но я говорил здесь только о достоинствах фильма, потому что они определяют общественную ценность произведения. Достоинства эти незаурядны и значительны.

Юлий РАЙЗМАН, *режиссер*

Фильм «Мне двадцать лет» с пристальным вниманием исследует некоторые аспекты окружающей нас действительности. Авторов картины интересуют моральные проблемы, которыми живет наш молодой современник.

Мне очень нравится, что в этих своих исследованиях режиссер очень нетороплив, очень подробен. Ритм фильма определен его первыми кадрами.

...По московским улицам идут три бойца. И камера медленно следует за ними. Поначалу эти длинные куски настораживают.

Но движется экранное время, и вы втягиваетесь в атмосферу картины, в заботы и тревоги ее героев, в тот жизненный фон, в который сознательно и умело погружено все действие этого фильма.

И постепенно возникает приятное чувство узнавания всего того, что нас окружает: людей, молодежи, современной речи, внешнего облика толпы, наконец, Москвы с ее разнообразными ритмами — утренними, ночными, радостными и будничными.

Одно узнаешь, а другое открываешь заново.

К примеру, сколько раз смотрели мы в кино первомайские демонстрации. И часто возникало ощущение кинематографического однообразия и монотонности. А в фильме Хуциева чувствуешь себя участником этого народного праздника, с его возникающими и прерывающимися песнями, незатейливыми танцами, сутолокой перебежек, шутливыми репликами. И герои картины оказываются настолько втянутыми в ритм праздничного шествия, что игровые куски «погони» Сергея за Аней совершенно сливаются с кусками документальными.

Меня не интересует, как этого добились авторы фильма, — М. Хуциев, Г. Шпаликов и прекрасный оператор Маргарита Пилихина. Снимался этот эпизод скрытой камерой или обычно. Важен результат — полная художественная достоверность, возникновение удивительного «эффекта присутствия».

И хотя эпизод демонстрации очень длинен, он нисколько не кажется затянутым. Это объясняется разработкой внутриэпизодного ритма, то медленного, то убыстряющегося, то стремительного. Я в первую очередь говорю о «Первомае», потому что этот эпизод мне кажется одним из лучших.

Но иногда в правомерно избранном для фильма ритме режиссер допускает просчеты. Слишком долго, мне кажется, идет Сергей по пустынным улицам утренней Москвы, неустанно повторяя строки: «и молниями телеграмм, и молниями телеграмм...» Психологическое состояние героя уже передалось зрителям, они уже заражены им. Но проход продолжается, и в какой-то момент эта взволнованность гаснет.

Мы, кинематографисты, к сожалению, подчас забываем, что существуют физические законы зрительского внимания и их нельзя игнорировать, решая художественные задачи.

Можно вспомнить много эпизодов, подкупающих меткими наблюдениями, точностью второго плана — сцены на дворе, в метро, в столовой института, в студенческой аудитории, у книжного киоска. Это достоверно не только изобразительно, но и по звуковому фону, по манере обыденного разговора, по краткости реплик.

А сколько в фильме прелестных новелл, в которых щедро раскрываются характернейшие приметы нашего сегодня.

Мне глубоко симпатична семья «озабоченного» Славки. Перипетии молодой четы рассказаны без всякого нажима. Не придумано никакой психологической драмы. И благополучный финал их житейских недоразумений также житейски правдоподобен.

Привлекательность этой новеллы во многом определена актерским обаянием С. Любшина — актера, очень точно выбранного режиссером.

Лирична, прозрачна новелла о трамвайной кондукторше и ее ночном пассажире Николае Фокине. Как постепенно накапливаются приметы ее зарождающегося чувства. Как меняются интонации ее служебно-металлического голоса, называющего трамвайные остановки, как только она поворачивается к Коле. Сколько женственности, мягкости, теплоты. И при этом большая сдержанность, чувство собственного достоинства. И когда Николай, однажды войдя в вагон, вместо девушки-кондукторши обнаруживает металлический ящик кассы, становится грустно не только юноше, но и нам, зрителям.



«Мне двадцать лет»

Среди многих метких зарисовок фильма есть удивительная киноминиатюра. Вечеринка... Элегантная девушка. Из одной реплики мы узнаем: ее родители погибли под Смоленском. Затем девушка, прохаживаясь по столу, лихо «изображает» манекенщицу, демонстрирующую туалеты. В ответ на похвалы она мимоходом бросает: «А я и есть манекенщица». И последнее. Издевки ради над картошкой, лапоточками, над всем этим стилем «рюсс», якобы восторжествовавшим на этой «модерной вечеринке», один из молодых людей пускает пластинку с русской народной песней. Но шутка не удается. Неожиданно для всех песню подхватывает девушка-манекенщица. Широко раскрыв грустные, усталые глаза, забыв про весь «современный шик», она поет, как поют простые русские женщины, выражая в песне свою, видимо, неустроенную, печальную судьбу.

Всего три штриха. А перед нами человеческая биография.

Много раз повторяю я слово «наблюдательность». Нет, это не только наблюдательность. Это большее!

Авторы знают все о своих героях. И знание их приумножено любовью. Не восхищенной, не снисходительной, а настоящей, взыскательной. Вместе с Сергеем и Николаем создатели фильма хотят разобраться во многих непростых процессах общественной жизни, определить свое к ним отношение.

К сожалению, центральный образ фильма мне не кажется полностью удавшимся. Сергей в сценарном замысле был интереснее и убедительнее, чем в картине. И это объясняется не изменением трактовки образа, а просто недостаточно точным выбором актера. Есть эпизоды, в которых я не верю, что этот Сергей может так думать, так говорить, так поступать. Кроме того, мне мешают его крашеные волосы. Рядом с окружающими его людьми, такими достоверными, Сергей иногда выглядит недостоверно. Например, как плохо сосуществует его крупный, чисто актерский план на вечере поэтов с лицами слушателей, целиком захваченных стихами.

Однако можно больше или меньше симпатизировать героям фильма, но не заинтересоваться их размышлениями, спорами, поисками правильных решений при столкновениях с новыми для них жизненными явлениями — нельзя.

Эту картину отличает от многих других то, что молодежь хочет сама найти ответы на тревожащие ее вопросы, а не берет на веру уже готовые формулы. А это требует размышлений. И мне особенно дорого в этом фильме, что герои его думают и что фильм приобщает нас к движению их мыслей.

Не всегда разделяя их сомнения, колебания, умозаключения, к концу картины убеждаешься, что, пройдя естественные для молодых людей духовные искания, герои проживут жизнь достойно и хорошо.

Мне приятно и интересно жить среди людей этой картины. Мне радостно жить в этом городе, где Красная площадь, московские набережные, обжитые старые улицы соседствуют с новыми районами, сокрушительными бульдозерами и строительными кранами. Мне приятно следить за экраном, раскрывающим множество крупных и мелких особенностей нашей сегодняшней жизни, увиденной добрым глазом талантливого и думающего художника.

«Мне двадцать лет»



Лариса КРЯЧКО, *критик*

Когда речь заходит о фильме, ставящем интересные этические проблемы, обсуждение может быть двояким. Можно обсуждать режиссерское, актерское воплощение определенных идей и решений — это в том случае, когда авторы фильма имеют четкую, зрелую программу. И можно исследовать сам процесс поиска этого решения, когда авторы, окуная нас в гущу жизненного материала, делают зрителей пособниками, участниками размышлений над встающими здесь сложностями и проблемами. Мне кажется, что для обсуждения фильма «Мне двадцать лет» приемлем, скорее, второй путь. Перед нами открывается жизнь, очень подлинная жизнь трех молодых парней.

Авторы фильма очень доверительно, даже интимно доверительно, ничего не скрывая, посвящают нас во все перипетии этого нелегкого этапа в жизни человека. Юноша вступает во взрослую жизнь. Он должен выработать свои мерила, свои отношения с миром, познать их сложность, противоречивость, быть может, хлебнуть первой горечи, встретив нечестность и недоброту, и вырасти, возмужав, или выйти из этих столкновений в чем-то ущербным, покалеченным. Тема огромной важности — необозримое поле для размышлений над жизнью общества, прямой разговор о мироощущении. Все, что ни делают герои в фильме, они делают в поисках себя.

С какой же исходной позиции начинается этот поиск? Сергей отслужил в армии, Станислав успел жениться, Николай стал специалистом по электронике — вот в фильме их жизненный старт. Служба в армии с четкой дисциплиной и ясностью соотношений (у Сергея), любовь юных, уже отягощенная трудностями быта (у Станислава), сосредоточенная, в чем-то ограниченная радость овладения своей специальностью (у Николая) — вот недавнее прошлое этих героев, вот рубеж, с которого жизнь приобретает для них сложность, требует быстрого морального становления. Внешние пути у парней разные. Пожалуй, меньше внимания уделили авторы Станиславу. Парень женился в двадцать лет, у него уже ребенок, обуревают семейные заботы. В фильме они порой сводятся к натуралистическому бытописательству. Очень характерна в этом смысле сцена первой встречи героев на квартире у Станислава. Друзья «обмывают» возвращение Сергея из армии, они по-прежнему веселы, дружны, беспечны, а на втором плане в кадре — горшок, ребенок, юная жена Станислава. Семья для Станислава выглядит обузой: это авоськи с бутылками молока, это невозможность пойти на танцы, это ссоры с женой, ее усталость, упреки. Внутренне Станислав — еще мальчишка: его тянет к друзьям и на танцы. В минуту крайней озабоченности, воспринимаемой друзьями как гнет семейных забот, парнишка, оказывается, поглощен думами о футболе. Конфликт в жизни Станислава мог бы быть разрешен хорошими яслями, даже наличием бабушки, ухаживающей за ребенком. Причина конфликта — в бытовых трудностях, обрушивающихся на молодых супругов, не имеющих бабушки или домработницы, и ограничивается в фильме только этим. Не удивительно, что образ Станислава упрощается, его возвращение в семью (после кратковременного «бунта») воспринимается не как истинное возмужание характера, а своего рода компромисс — покорность обстоятельствам человека, понимающего, что другого выхода нет. (Это то «повзросление», которое угрожает остановкой дальнейшего роста человека.) Развитие Станислава приостановлено, он выглядит жертвой ранней женитьбы, а его судьба — осуждением ранних браков (или призывом к расширению сети яслей!).

Таким видится мне драматургическое, режиссерское решение образа Станислава, точно воплощенное артистом С. Любшиным. Станислав в его исполнении — «замученный», усталый, ласковый, мягкий человек.

Характеры Николая и Сергея гораздо более интересны, потому что шире, разнообразней их отношения с миром. Поначалу кажется, что Николай более благополучен, проще. Он уже имеет специальность, Сергей поставлен перед выбором. Николай довольствуется мимолетными знакомствами; Сергей ищет в чувствах серьезное, единственное. Николай играет на гитаре, останавливает незнакомую девушку на улице, Сергей бродит по улицам и читает стихи. Нас вводит в заблуждение его веселость, его легкая «мудрость»: «Живи и радуйся... Мне разговоры о смысле жизни еще в средней школе надоели... Надо жить, а не трепаться». Потом, очень постепенно, нам открывается, что Николай — характер более сильный, более активный, больших гражданских возможностей, что ли. Сергей — «лирик», в делах общественных он пассивней, для него главное — личные переживания, жизнь сердца. Если сердечные дела не ладятся, все теряет для него цену — жизнь обессмысливается. Несколько странное для его возраста сужение интересов — ведь в двадцать лет

для человека все в новину, все манит неизвестностью, полны тайн и люди и их отношения.

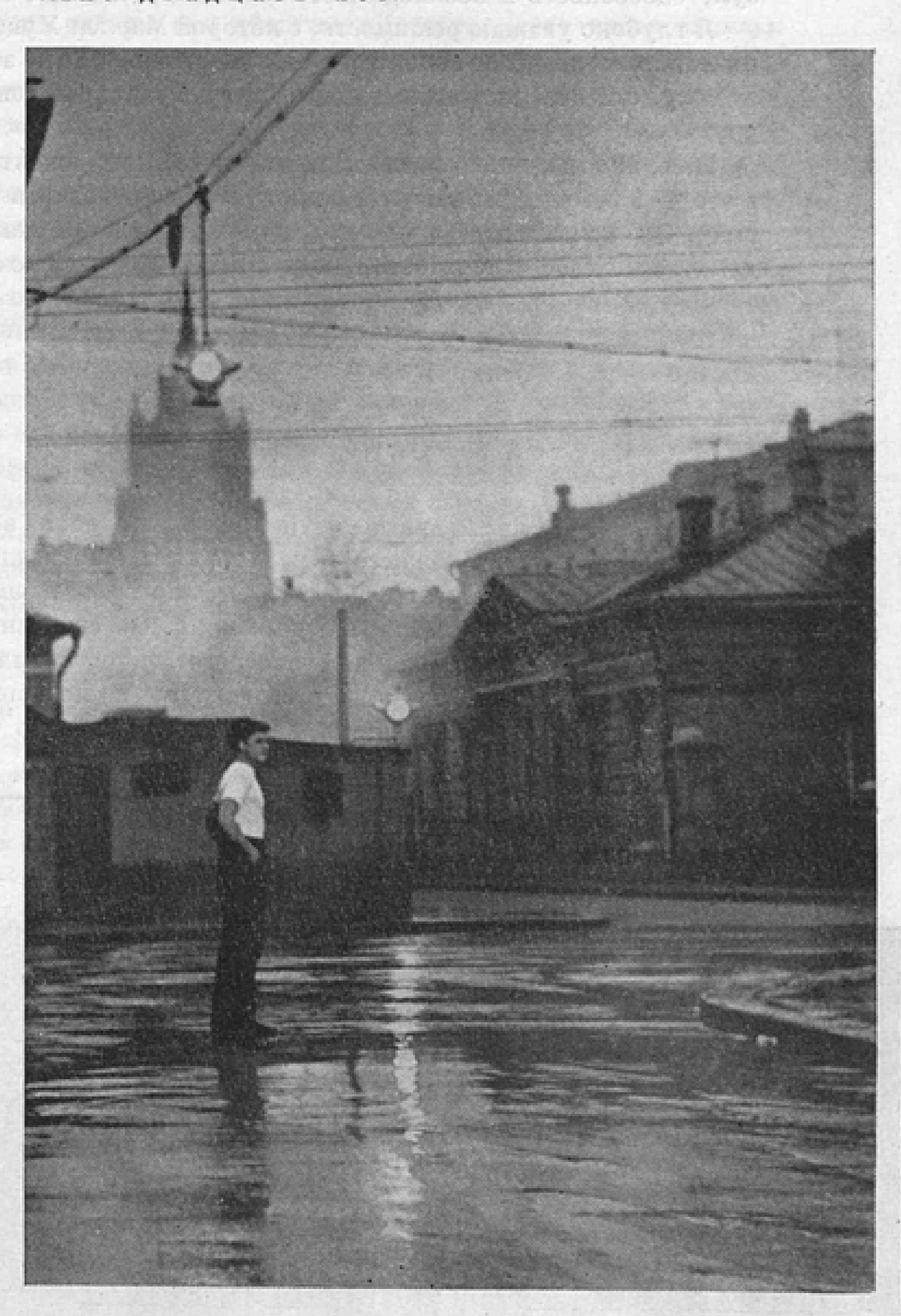
Сергей обладает очень малой силой внутреннего сопротивления. А именно силой сопротивления злу и определяется подлинная ценность человека. В этом убеждает нас Николай. Некто с тяжелой челюстью, старший товарищ по работе (а, может быть, начальник), пытается склонить Николая к интриге против честного, талантливого инженера. Тот слишком прям и кому-то мешает. Для юноши это серьезное испытание — болезнен, страшен открывшийся мир подлости. «Будь здесь свидетели, я бы набил тебе морду» — вот его решение. Но что-то в мире отныне изменилось, ушла беспечность, как в такую минуту нужны друзья! И вот происходит в фильме важнейшая сцена. Друзья в метро. Николай рассказывает о сделанном ему подлом предложении. Но друзья невозмутимы. Они взрослей, их уже таким не удивишь! Когда же они так повзрослели, так потускнели? У Николая рвется взволнованное: «Какие вы оба деловые. Хотят сжить со света хорошего человека... Жить и знать, что рядом подлец, молодой, сытый, с честными глазами!» Нет, совсем не случайно отвечает ему Сергей: «Стоит ли портить себе характер... Ты сказал: «сволочь». А что изменилось? Что мы можем? Главное, личная честность». Замкнутость Сергея в личном мирке, его индивидуализм уже отомстили за себя. В нем созрело такое, что не вытравишь и долгими годами, разве что ценой многих страданий... Здесь друзья оказались разными, каждый по-своему проходит испытание. Ну что ж, «это не лучшая позиция, но бывает и похуже»,— горячится Николай. А Станислав безмолвствует, все эти «мудрствования» вне его «семейных интересов».

С этой кульминационной точки фильма симпатии зрителей определились. Оценки созрели, пища для размышлений задана.

Но не слишком ли «заданы» и принятые авторами меры к моральному излечению Сергея? Не слишком ли прямолинейны, назидательны? Например, сцена в Политехническом. Или сцена-видение отца, пресловутый (порядком надоевший, превратившийся в штамп) морализирующий прием? Сергею является солдат — его погибший отец. Солдат юный, добрый, он просто говорит о товарищах, о жизни, о несостоявшемся будущем... Это встреча ровесников; нет, отец был моложе (ему 21, сыну — 23). Как контрастирует с тонким, одухотворенным лицом солдата тяжеловатое, мясистое лицо сына. Встреча эта была очистительной для Сергея. В ней воплощается риторическое решение темы отцов и детей, темы традиций, долга поколений.

Финал фильма: трое солдат уходят в бой, из которого не вернулись. Сегодня трое солдат идут на вахту у Мавзолея Ленина. Звучит «Интернационал». Вот мораль для наших трех героев, вот

«Мне двадцать лет»



ответ на все мучащие их вопросы, вот верный тон мироощущения! Финал был бы хорош (ибо идея его верна!), если бы он был оправдан всем контекстом фильма. Гражданская, общественная тема в фильме если и не притушена, то отодвинута на задний план. Останутся в памяти зрителя правдиво (хотя и ограниченно) поставленные проблемы морального становления молодых людей, правдиво нарисованные характеры, останется пища для самостоятельных размышлений зрителей над правдивым и сложным жизненным материалом. Чувства же пафоса, душевного возрождения, на которое претендуют авторы в конце фильма, не возникает.

Василий ШУКШИН, *режиссер, писатель, актер*

Мне бесконечно дорого творчество Марлена Хуциева. Во-первых, это художник. Во-вторых, художник, которого привлекает интеллектуальная жизнь современников. Разум, способность и необходимость мыслить руководят поступками его героев.

Я глубоко уважаю решимость, с которой Марлен Хуциев пытается разобраться в духовной жизни наших молодых и немолодых современников. Если это слишком громко сказано, пожалуйста, я могу сказать иначе: я ценю его гражданскую совесть, способность его души болеть «за других».

Нам, живым, никто никогда не давал готовых рецептов — как лучше жить. Да и не верим мы в это — в готовые рецепты. Я как зритель благодарен Марлену Хуциеву за его последнюю картину. Он не все сказал, наверно, как надо было бы сказать, но он лишний раз заставил меня задуматься о себе самом, о том, как жить. Разве это не самая счастливая участь художника?

Сергей ЮРСКИЙ, *актер*

В фильме четко ощущается авторство: на всем лежит отпечаток художника Марлена Хуциева. Этот режиссер мыслит, как мне показалось, непосредственно формами кино. У него нет литературных, театральных или философских замыслов в чистом, чуждом экрану виде. Он не переводит чужие языки на язык кино. Он свободно говорит на своем родном языке — языке экрана. Отсюда удивительная непосредственность кадров, их ассоциативность, многозначность.

Глубина фильма, его содержание не исчерпываются ни текстом, ни позициями героев. Фильм задает серьезные вопросы и заставляет думать о них. Фильм гражданственный, честный. Хуциев уважает зрителя. Он не играет в простачка. Он не сводит сложное к элементарному. Он говорит со зрителем как с равным. Искренне. Умно. Страстно.

Актерский ансамбль на уровне замысла, а значит, на высоком уровне. Три основных героя, Аня, ее отец, кондукторша, все участники сцены вечеринки — это подлинно современное решение современных характеров.

Блистательный оператор М. Пилихина. В глазах — кадры утра, начала зимы, весенней капели...

Наверное, в фильме есть промахи. Видел один раз. Не заметил. Был захвачен чувством радости, что такое появилось, чувством благодарности к Хуциеву и ко всем, кто с ним вместе работал.

«Мне двадцать лет».



Николай КОВАРСКИЙ, *критик*

К тому времени, когда будут напечатаны эти строки, фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» уже перестанет быть злобой дня и сойдет с экранов, очевидно, будут опубликованы газетные рецензии, по большей части положительные и доброжелательные. Есть критики и деятели кино, чью компетентность я не собираюсь оспаривать, чьему вкусу я доверяю, люди, отзывающиеся об этом фильме не только хорошо, но даже восторженно. Я убежден, что такие эпизоды, вернее целые новеллы, как празднование Первого мая, история случайных встреч Фокина с кондукторшей, разговор Сергея с убитым отцом, история с потерянными карточками, эпизоды, связанные с семейной жизнью Славы Костикова,— начало и финал фильма —вызовут одобрение и зрителей и критики.

И все же, даже соглашаясь с положительными оценками отдельных эпизодов, мастерства режиссера в умении строить и насыщать движением, действием, смыслом всю глубину кадра — не только первый, но и второй и третий планы,— в умении выбрать такие пейзажи Москвы, которые заставляют зрителя как бы заново почувствовать любовь к этому великому и прекрасному городу, соглашаясь с высокой оценкой работы замечательного оператора Маргариты Пилихиной, я не могу не сознаться, что фильм в целом представляется мне неудачей.

В дневниках молодого Толстого периода работы над повестью «Детство» есть такая запись: «Я увлекался сначала в генерализацию, потом в мелочность, теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти ее». В сущности, в этой формуле — «генерализация и мелочность» — заключена целая программа работы над прозой, над характером, над воспроизведением душевной жизни, над осмыслением самого процесса жизни или истории, если речь идет о произведении, посвященном историческим темам.

Проблема эта волновала Толстого всю его жизнь, и в разные периоды своего творчества он и решал ее по-разному. Но как бы он ни решал ее, в каких бы формах ни реализовывал принцип «генерализации» — в форме ли размышлений на моральные и философские темы, в форме ли широкой картины жизни, на фоне которой возникают и прорисовываются судьбы отдельных персонажей,— оба эти начала обязательно наличествуют и обязательно соотносятся в его прозе. Я уверен в том, что эта проблема—сочетание генерализации с мелочностью—имеет широкое общее значение в реалистическом искусстве и важна не только для анализа творчества Толстого. Как и Толстой, первым открывший этот закон, мы измеряем каждое произведение как бы двойным масштабом — одним «мелким», позволяющим оценить правдивость и точность изображения психологии и физического существования персонажей, и другим — крупным, которым измеряется произведение в целом. Ибо ведь ни мысль, ни идея, ни ценность произведения не заключены только в душевном облике персонажей или в их судьбе. Нет, они в разной степени, но выражены во всех его элементах.

То, что Толстой назвал «мелочностью» (в слове этом, кстати говоря, у Толстого нет никаких оценочных моментов), в высшей степени характерно для сценария и фильма Хуциева. Наблюдательность — и притом незаурядная наблюдательность постановщика — просто удивительна. Она удивляет тем больше, что постановщик предпочитает развертывать действие фильма на площадках привычных, обычных, частых, которые любой москвич видит десятки раз на дню. Обычный московский двор, бульвары, площадки у входа в метро, газетные и книжные киоски, обычные, лишенные особых примет московские улицы — все эти места неожиданно оживают, предстают перед зрителями «теми, да не теми», как бы впервые увиденными. То же самое относится и к характеристике поведения героев — и здесь наблюдательность авторов и режиссера открывает нам в самых рядовых и обычных ситуациях, в которых оказываются герои, неожиданные и необыкновенно выразительные детали. Все это — и Москва, на фоне которой развивается действие фильма, и люди, которые являются его героями, — увидено глазами современника, чрезвычайно внимательного именно к признакам и подробностям времени сегодняшнего дня, нынешнего года, нынешней эпохи. Мне даже порой казалось, когда я смотрел фильм, что это обилие деталей, это богатство подробностей, это увлечение «в мелочность», которым одержимы авторы фильма, настолько сосредоточивают на себе все внимание зрителя, что, собственно, они-то, эти детали, выдвигаются в центр фильма, как бы заслоняя переживания и характеры героев, подменяя самое действие.

Это увлечение «в мелочность» вот еще какой чертой отмечено. Наблюдательность для художника обязательна. Но это черта служебная, подчиненная другим признакам таланта. Соответственно

и в произведении наблюдения, детали, мелочи всегда отбираются художником под определенным углом зрения. Есть критерии для их выбора из огромного множества наблюденных художником подробностей. Я не могу и не хочу сказать, что Хуциев не имеет этих критериев, что он безразличен к качеству и к характеру детали. Нет, критерий, которым он пользуется,— точный и определенный. Он отбирает для фильма те подробности, которые имеют резко выраженный эмоциональный характер. В большинстве это подробности трогательные, умиляющие зрителя или смешные, но тоже трогательные. Особенно ясно это в изображении семейной «драмы» Славы Костикова.

Эмоциональные, трогательные подробности и создают лирическую атмосферу фильма. Однако, детально воссоздавая лирическую атмосферу, в которой живут и действуют герои фильма, и Шпаликов и Хуциев абсолютно игнорируют атмосферу интеллектуальную.

Я хорошо помню один из предыдущих фильмов Хуциева—«Весну на Заречной улице». Он был скромнее по масштабам, но значительно богаче по мыслям и характерам. И как раз там отбор подробностей исходил из других критериев, преследовал цель — как можно ярче и многообразнее обрисовать характеры героев, раскрыть их внутренний мир, а не только их, несколько условно говоря, обаяние, «симпатичность».

Отказ от характеристики интеллектуальной атмосферы действия есть, в сущности, отказ от характеристики среды, в которой живут, действуют, развиваются герои. Пусть читатель этих строк попробует вспомнить или специально прислушается к любому разговору в трамвае, троллейбусе, автобусе, метро. Даже в этом беглом эксперименте он обнаружит, что и в случайном разговоре фигурирует множество слов из самых различных областей жизни (экономика, политика, педагогика, если речь идет о детях, кино, театр, этика и т. д. и т. д.). В этом смысле самый словарь человека наших дней несравним по богатству со словарем любого человека эпохи дореволюционной. А словарь и фразеология в данном случае только отражение культурного уровня, особенностей мышления,

«Мне двадцать лет»





«Мне двадцать лет». В. Попов — Сергей, М. Вертинская — Аня

даже богатства подтекста. Но если так обстоит дело в случайном уличном разговоре, то разве не те же особенности, только умноженные в огромное число раз, должны быть характерны для речи молодых людей, ищущих свое место в жизни, молодых людей, которых мы увидели не случайно, не во время беглой встречи в метро или в троллейбусе? Они поставлены в центр фильма, и мы имеем возможность видеть их в самые различные минуты их жизни.

В связи с лексикой и фразеологией героев я бы хотел сделать еще одно замечание. Выше я сказал, что герои — наши современники, что все детали, наблюденные авторами,— это детали сегодняшней Москвы и сегодняшних людей. И речь этих людей — речь сегодняшнего человека, нашего современника, однако и она ограничена только, так сказать, эмоцииями, впечатлениями. Да, в языке современной молодежи есть свои специфические словечки, выражения, идиомы, да, многие слова фигурируют в этой речи как бы с ироническим знаком, исключающим какую бы то ни было высокопарность и риторичность, однако нельзя, невозможно строить язык действующих лиц только на этих специфических словечках, идиомах, фразеологических оборотах, ибо это уродует облик персонажа.

Собственно говоря, отсутствие интеллектуальной атмосферы во взаимоотношениях действующих лиц, в их личных историях, во всем процессе развития действия — только внешний признак умственной бедности персонажей. Они нам скорее «симпатичны», чем интересны, они импонируют больше своим обаянием, нежели своим психологическим и умственным обликом. Мне кажется, что Хуциев и сам понимал эту неполноценность героев—Сергея и Ани, Николая и Веры, Славы и Люси. Поэтому он повел Сергея и Аню на вечер поэтов в Политехнический институт, в ту самую аудиторию, где вот уже несколько десятилетий выступают поэты, где молодежь, любящая и ценящая поэзию, встречается и спорит на темы, с поэзией связанные. На этом вечере режиссер настойчиво возвращается к крупному плану Сергея Журавлева, слушающего стихи. Что ж, и это законный и уже встречавшийся в советском кино прием. В фильме «Детство Горького», поставленном Марком Донским, герой — Алеша Пешков — фигурирует на протяжении почти всего фильма как наблюдатель, перед которым проходят страшные картины жизни — ссоры братьев, гибели Цыганка, убожества и нищеты городских окраин, нищей старости деда. И по тому, какие впечатления западают в душу ребенка, и по тому, как он их наблюдает и воспринимает, мы сами, зрители,

как бы создаем характер мальчика, его душевные переживания, его психологию. К сожалению, этого не происходит с героем Хуциева. Причиной тому и неудачно выбранный актер (в этом, вероятно, я не разойдусь ни с кем из пишущих о фильме) и то, что впечатления от вечера поэтов никак потом не «отыгрываются», в дальнейшей духовной биографии героя не играют никакой роли.

Характеры героев, в сущности, рассыпаются на ряд мелочей, деталей, подробностей, даже в совокупности не дающих возможности представить их себе с какой-то элементарной (или сложной) определенностью. И все построение фильма в целом оказалось не драматическим, а лирическим, лишенным того, что Толстой назвал «генерализацией», лишенным мысли, лишенным каких бы то ни было элементов, связывающих между собой отдельные эпизоды, куски, новеллы, лишенным даже темы.

Присмотримся к сценарию. В чем заключаются нравственные проблемы и душевные драмы? В том, что Слава Костиков попал в несложную и очень банальную, хотя и неизменно смешную ситуацию — он первым их трех друзей поторопился жениться и теперь завидует их холостой свободе? В том, что Сергей Журавлев влюбился в соседку по автобусу, встретил ее снова на первомайской демонстрации, был счастлив, потому что и она его полюбила, а затем разочаровался в ней (даже не разочаровался— это не то слово, а понял, что по избалованности, взбалмошности она вряд ли может быть его настоящей подругой)? Ведь во всем остальном он самоуверен, не знает никаких ни драм, ни проблем, после армии прекрасно представляет себе свой жизненный путь, где будет работать, где учиться, какую изберет специальность. Моральная проблема встает только перед одним из героев фильма — Николаем Фокиным. Этот легкий, тоже самоуверенный юноша, ни о чем всерьез не задумывающийся, неожиданно получает от влиятельного сослуживца предложение оклеветать, помочь уничтожить другого сослуживца, своего учителя по работе. Разумеется, это предложение выражено не в прямой форме, но Фокин прекрасно понимает, в чем дело, и отказывается помочь подлецу осуществить его грязные намерения. Однако и эта проблема не приводит ни к каким нравственным поискам или душевным драмам. Просто сразу же обнаруживается, что Фокин — честный и чистый парень, с хорошими задатками и согласиться участвовать в элементарно грязном деле он не мог.

Избави меня бог трактовать историю влюбленности Журавлева как историю, не заслуживающую серьезного отношения. Нет, она могла бы быть и драматична и серьезна и раскрыть нравственные поиски Сергея и составить его душевную драму, только не в том контексте, который предложили ему сценарист и режиссер. Как я уже сказал, Сергей — существо внеличное, внеиндивидуальное, он просто знак персонажа, которому приписан ряд смешных и трогательных подробностей. Поэтому, когда на вечеринке, где собрались знакомые Ани, в большинстве своем «стиляги», бездельники, Сергей на вопрос: «... к чему вообще можно относиться серьезно?» — отвечает примерно так: «Я отношусь серьезно к революции, к песне «Интернационал», к солдатам, и живым и погибшим, к картошке, которой мы спасались в голодное время», то этот ответ звучит настолько неожиданно, что зритель приходит в недоумение. И не то чтобы зритель подозревал, что Сергей относится несерьезно и к песне «Интернационал» и к картошке, нет, но он просто не знал, не видел на экране, чтобы Сергей задумывался над чем-то серьезным и важным.

В сущности, герои фильма меньше всего заняты поисками своего места в жизни, вопросом «как жить», как принести пользу людям и обществу, в котором они живут.

Но если отпадает или оказывается мнимой даже и эта тема, то, как я уже сказал, отпадает всякая генерализация, остаются куски с разными темами каждый, выступает и становится очевидным отсутствие единства сценарного и режиссерского замысла, отсутствие мысли, пафоса, отсутствие каких бы то ни было скреп и связей между различными, иногда талантливыми и интересными, иногда обычными и ничего зрителю не говорящими эпизодами. Надо ли договаривать до конца вывод из этого анализа? Он ясен и так. Глаза художника замечают только поверхность жизни, только внешние черты процессов, происходящих с героями.

В отдельных эпизодах и новеллах фильма иногда проскальзывает другая тема, не похожая на ту, которую стремятся приписать работе Хуциева критики и некоторые зрители. Герои проходят через эти эпизоды, как бы познавая самих себя, как бы знакомясь со своими собственными характерами, устанавливая собственные вкусы. Ведь характер, мироощущение, вкус, склонности вырабатываются в непрерывном процессе соприкосновений с действительностью, средой и т. д., а вовсе не заложены с рождения. Вот эта тема — тема самых ранних признаков возникновения характера, тема первых

признаков определенности характера — иногда возникает в картине, возникает и пропадает и на целые части ускользает от режиссера. Но этот процесс самовыяснения характера мог бы оказаться в центре сценария, если бы герои его были не юношами, а подростками или мальчишками.

Вернемся на минуту к вопросу о теме фильма Хуциева. Согласимся, что центральная тема сценария — поиски ответа на вопрос, как жить, поиски своего пути, своего места в жизни. Это возможная и законная тема, но в таких случаях художник обязан либо объяснить, чем вызваны эти настойчивые поиски, чем обусловлены, либо просто решить проблему за своих героев и указать им путь. Последний выход отнюдь не кажется мне наилучшим, однако он иногда встречается и в нашей литературе и в нашем кино. Увы, этого нет в фильме. Ни прямого указания пути, ни широкого жизненного фона. И это тем более обидно и досадно, что эта задача как раз в характере таланта Хуциева. Об этом свидетельствуют некоторые удачные эпизоды, о которых я говорил в начале статьи. Он как никто умеет показать широкий поток жизни на первом плане, а главное — действие на втором и даже на третьем, причем действие нисколько не страдает, наоборот, выигрывает от этого переноса на третий план.

Надо сказать, однако, что избранная Хуциевым система имеет не только своих эпигонов, но и своих предшественников. И как раз у предшественников она дала наиболее яркие, даже блестящие результаты. Я говорю о двух фильмах Сергея Герасимова — «Семеро смелых» и «Комсомольск». Вспомните, какими живыми, эмоциональными, яркими, жизненно убедительными деталями полны были эти фильмы о нашей молодежи. Именно в жизненной убедительности было одно из их главных достоинств. А такой персонаж, как, например, Молибога в исполнении молодого и поразительного по обаянию актера Петра Алейникова, право, стóит по исполнению и качеству роли всех трех героев фильма «Мне двадцать лет». Но Герасимов никогда не увлекался «в мелочность», и общая тема, общий пафос, владеющий нашей молодежью, был раскрыт им с такой яркостью, что «Семеро смелых» стал одним из самых запомнившихся фильмов нашего кино.

В том, что Хуциев некоторыми особенностями обязан творчеству Герасимова, нет ничего компрометирующего фильм «Мне двадцать лет» или Хуциева. Это живая и развивающаяся традиция. Но важно, чтобы она была использована в своих наиболее плодотворных чертах.

Ефим ДОРОШ, *писатель*

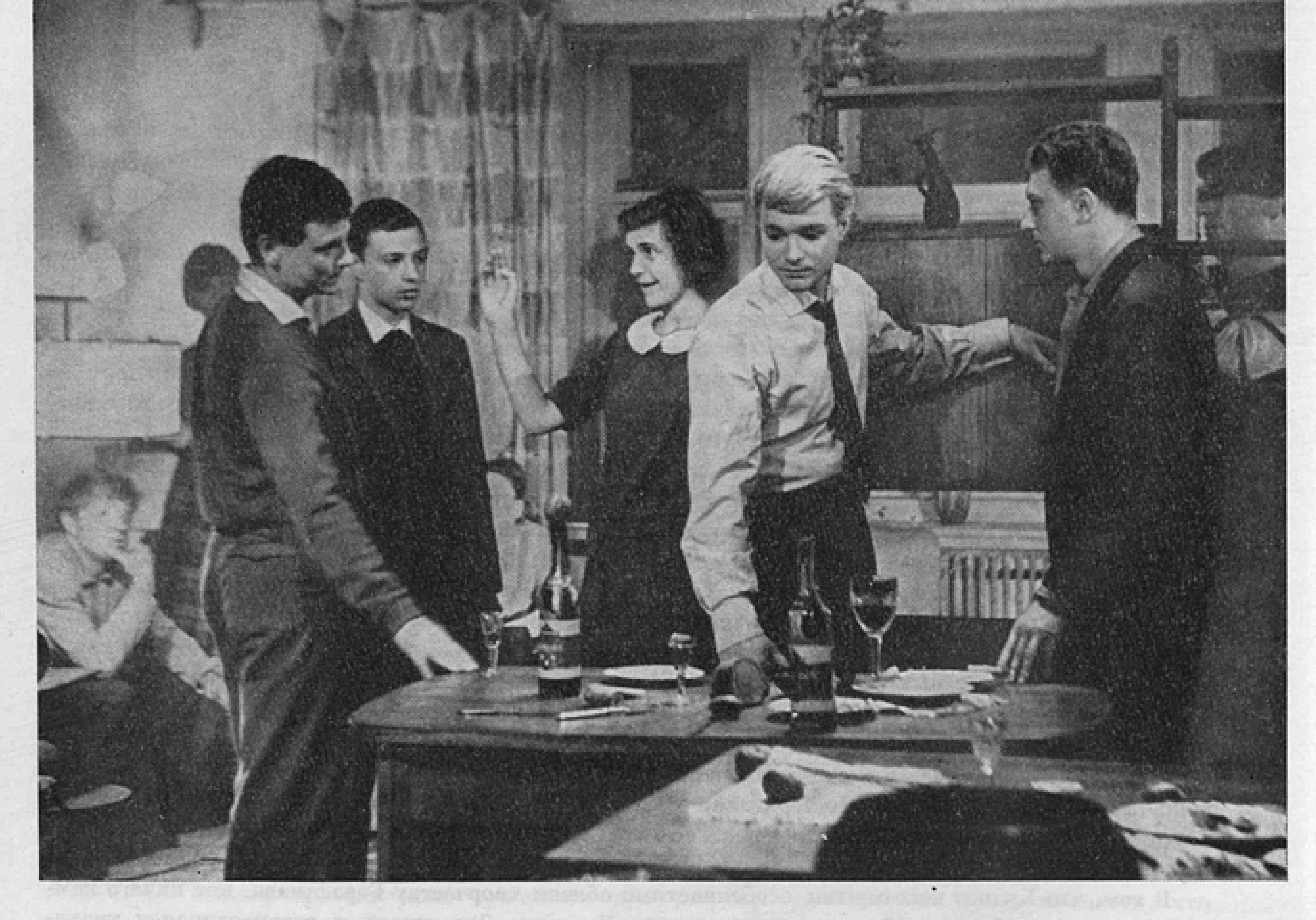
Когда зажегся свет, меня спросили, как спрашивают обычно друг друга зрители: «Ну как?» И я ответил: «По-моему, очень хорошо!» Я ведь не критик, и если фильм мне нравится, я принимаю его целиком, хотя бы в нем были известные недостатки, а уж если не нравится, так весь, безоговорочно, пускай в нем и будут некоторые достоинства.

И мне безразлично, сколько бы ни пугали меня критики,— а они каждый раз обнаруживают некую новую, грозящую мне, зрителю, опасность,— увидел ли я на экране так называемый поток жизни либо психологизирующего героя, приземленный быт или же, напротив того, абстрагирование действительности... Для меня, зрителя, да и читателя, разумеется, существует лишь встреча с искусством, то есть такое состояние, когда я независимо от того, изобразил ли художник события исключительные или ничем не возмущенную повседневность, испытываю особенное счастье.

Я думаю, природе человеческой противна всякая фальшь, и поэтому одна только естественность, соразмерность, то есть гармония, без которой нет искусства, приводят нас в счастливое состояние. Так случилось со мной, когда я смотрел фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

Хуциев с первых же кадров заявил о своих намерениях.

В предутренних сумерках на одной из московских улиц по влажному булыжнику мимо темных, глухих окон шагают трое подпоясанных парней, и у каждого за плечом винтовка—рабочий патруль... Быть может, это район Таганки, возможно — застава Ильича. Не знаю, как для кого, а для меня это одновременно октябрьский рассвет 1917 года, когда рабочий класс только что взял власть, и октябрьский рассвет 1941 года, когда смертельная опасность угрожала Советской власти. Трое пар-



«Мне двадцать лет»

ней, почти лишенных примет времени, если не считать винтовок, одинаковых в семнадцатом и в сорок первом, шагают пустыми улицами, уходят в сумеречную дымку.

Парни поворачивают, возвращаются, как положено совершающему обход патрулю. Шаг их теперь несколько иной, в нем нечто от нетерпеливой мальчишеской припрыжки, и фигуры словно бы легче, не так напряжены. И вот уже видно, что это двое сегодняшних пареньков и девчонка, скорее всего возвращающиеся с ночной смены. Стараешься вглядеться в них, потому что как же тут не сообразить — конечно, это наследники тех геройских ребят. Но они заняты собой, как будто это не кино и они не актеры. Тем временем из-за угла — мне подумалось, с вечеринки — идут, кажется с аккордеоном, другие ребята, которым, вероятно, сегодня заступать в ночную. И еще какие-то люди куда-то идут — рассвело уже, утренняя московская толпа поспешает по своим делам. В этой толпе, как это часто случается, среди множества людей, не запечатлевшихся в сознании, мелькает запомнившийся почему-то солдат,— быть может, тем и запомнившийся, что на нем форма, он подтянут и вышагивает очень уж направленно.

Постепенно этот солдат, взятый наугад из уличной толпы, все больше привлекает внимание. Он ничем не примечателен, просто людей вокруг него меньше, потому что с людных улиц он сворачивает в менее людные в этот утренний час, потом — в переулок и входит в подъезд дома.

И когда вернувшийся домой со службы солдат встречается с двумя своими друзьями, с которыми еще в школе учился, соображаешь, что прежняя догадка была неверной, что не те пареньки с девчонкой, а эти трое как бы наследуют сегодня появившимся в начале красногвардейцам.

Разумеется, Хуциев не думал интриговать зрителя. Просто любой, кого встретишь на улице, да и все мы вместе, какие ни есть, наследники наших предков. И не в том вовсе дело, как может показаться, лучше или хуже нынешние двадцатилетние тех, кому двадцать было в семнадцатом или в сорок первом. Дети, я думаю, не могут быть хуже отцов, не могут быть недостойными их, иначе выродился бы народ, исчез. И на отцах не может быть греха или вины перед детьми — я имею в виду не семью, а людей вообще, — потому что тогда бы детей не было, то есть опять же прекратилась бы история, народ исчез бы еще во времена отцов.

И еще, мне думается, был резон в том, чтобы взять в герои фильма словно бы случайного прохожего — ну хотя бы вот этого солдата и его так по-житейски встретившихся с ним друзей. Я имею в виду знакомое каждому состояние, когда, бывает, увидишь из окна вагона проселочную дорогу, ведущую в безвестную деревеньку или даже к отдельному дому, затерявшемуся в степи, и вдруг испытаешь непреоборимое стремление сойти с поезда. А сколько соблазна в том, чтобы узнать всю до конца жизнь сидящего напротив тебя в автобусе или в метро человека!.. За нас это делает художник, способный среди обыкновенного, всем примелькавшегося увидеть нечто нам неизвестное или даже известное, но совсем по-новому выглядящее. Он как бы исполняет нашу волю, наши желания, и мы дарим его доверием, мы будто бы вместе с ним совершаем эти открытия. Вот так и снят этот фильм, словно все это видел я сам или вы, прогуливаясь по Москве, случайно познакомившись с тремя молодыми ее жителями, бывая у них, встречаясь с их близкими, прислушиваясь к их разговорам.

Естественность здесь близка к той, какой бы она должна быть в документальном кинематографе. Живет Москва, великое множество людей движется по ее улицам — пешком, в машинах, в троллейбусах и в трамваях. Люди спускаются под землю в метро и вскакивают в вагоны, посещают универмаги, ярмарку, вечер поэзии в Политехническом, сидят на балконах и во дворах, выглядывают в окна, обедают в столовых, заполняют вестибюли учреждений, ходят на демонстрацию... И среди них — трое ребят, их друзья, родные и знакомые, взятые покрупнее, разглядываемые пристальнее, не выходящие из поля нашего зрения в течение трех часов кинематографического времени, равного нескольким годам.

Этот естественный ход жизни, сменяемость времен года не только убеждают нас в подлинности, я бы сказал, всамделишности происходящего, но и совпадают с содержанием произведения, точнее сказать, они и есть это содержание, как я понял его, дважды посмотрев фильм.

Точно так же, как на смену зиме приходит весна, а затем лето, осень и снова зима, снова весна, точно так наступает пора, когда те, кому было двадцать, становятся пожилыми людьми, и в двадцатые свои годы вступают их дети, чтобы в свою пору стать пожилыми, уступив своим детям место двадцатилетних... И когда тебе двадцать лет, ты начинаешь задумываться над тем, кто ты и для чего ты, словно это впервые случилось на земле, что человеку минуло двадцать. Конечно, существует опыт предков, опыт всего человечества, собранный в его истории, в искусстве, в литературе, и он помогает, хотя о нем и не думаешь, не зовешь его на помощь, как, например, не думаешь о своей правой руке и не зовешь ее на помощь, когда нужно взять молоток, карандаш, хлеб...

Но сколько бы ни было до тебя счастливых или же неудавшихся браков, изображенных в романах и в пьесах великих писателей мира, тебе самому, темноволосому и сухощавому пареньку, машинисту крана, постоянно озабоченному тем, как развивается борьба футбольных команд за кубок, очень рано женившемуся другу Сергея Журавлева и Фокина,— тебе, а не кому другому, надо счастливо устроить жизнь с любимой и любящей тебя женой. И Фокину, доброму малому, легкому с людьми, пользующемуся успехом у девушек, когда он впервые столкнулся с подлостью, понадобилось самому обдумать человеческие отношения, решить, как ему быть,— это ведь не техническая задача, решение которой можно найти в справочнике. Многое надо решить и Сергею, хотя у него и вовсе все складывается хорошо. Едва вернувшись из армии, он получил работу, поступил на вечернее отделение института, и когда вдруг влюбился в случайно встретившуюся в троллейбусе девушку, с которой не сумел познакомиться, то потом все-таки, так же случайно, снова встретился с нею, и она его тоже полюбила.

Вспоминаешь содержание фильма и дивишься его обыденности.

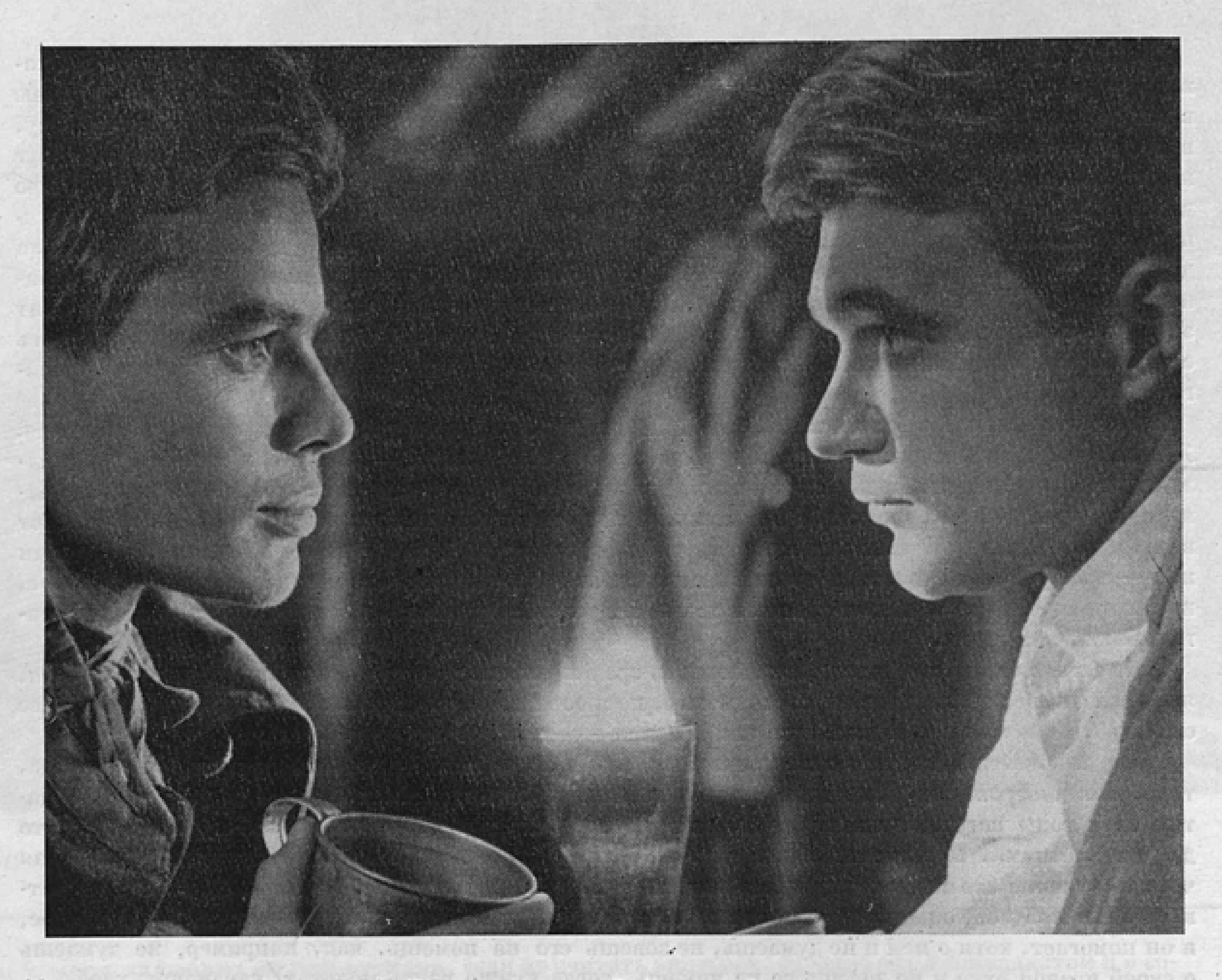
Сложности в нем по преимуществу житейские.

В фильме нет ничего исключительного, все здесь обычно и вместе с тем необыкновенно, как необыкновенно бывает, когда после долгой и тоскливой зимы — в возрасте героев фильма случается почему-то, что зима выпадает тоскливая,— услышишь однажды бессонной ночью первую, так много обещающую капель и ощутишь свои только двадцать с лишним лет.

А что особенного в московском трамвае, за которым, догоняя его и теряя купленные по пути с работы яблоки, бегут трое друзей, и вскакивают на ходу, но только в разные вагоны, и переговариваются жестами, и один из них дарит кондукторше яблоко, и всем почему-то весело.

Между тем до старости помнится подобный случай.

Как до старости помнят первую прогулку с любимой девушкой по ночному городу в мае и первую в том году грозу, обрушившуюся на город, хотя за сотни лет, что существует Москва, сколько



«Мне двадцать лет». Л. Прыгунов — отец, В. Попов — Сергей

здесь прошумело весенних гроз и сколько поколений влюбленных прошло по ее улицам. Но то были другие грозы, и над другими они сверкали, а эта своя, особенная.

В сущности, вся картина из таких вот подробностей жизни. Я не побоюсь назвать их вечными.

Можно предположить, что из них состояла жизнь и тех трех суровых ребят с винтовками, возникших, как воспоминание, в предрассветный час на окраинной улице Москвы в начале фильма. Не существенно, разумеется, что они носили картузы, тогда как теперь даже в снег принято ходить без шапок, что они едва ли играли в футбол и вместо хоккейных клюшек, скорее всего, имели дело с городошными рюхами и битой, что спорили о другом — важно, что спорили, что споры были серьезные, и суть их, мне думается, раз уж ребята взяли винтовки, была та же, что и у ребят из фильма Хуциева,— для кого и для чего живет человек и как поступить, если рядом подлость, пускай и не угрожающая лично тебе...

Но что уж я доподлинно знаю, так это то, как на рубеже 20-х и 30-х годов все в той же Москве, которая была совсем другой, провинциальнее, конечно, и беднее, запущеннее, нежели сейчас, однако все такая же прекрасная, во всяком случае для нас, в ту пору тоже двадцатилетних, — как в то необыкновенное и трудное время, не менее сложное, чем время, в какое встретился после армии со своими друзьями Сергей Журавлев, мы вот так же ходили по улицам родного города, и все было такое же, и мы были такие же, только что жилось нам потяжелее.

Теперь уже не найти тех окраинных улиц — они перепланированы и застроены новыми домами. Оттуда, от заставы, мы шли, бывало, через всю Москву с первомайской демонстрацией и однажды всю дорогу вместе со всеми кричали: «Долой предателя Чан Кай-ши!» Был и у нас «женатик»,

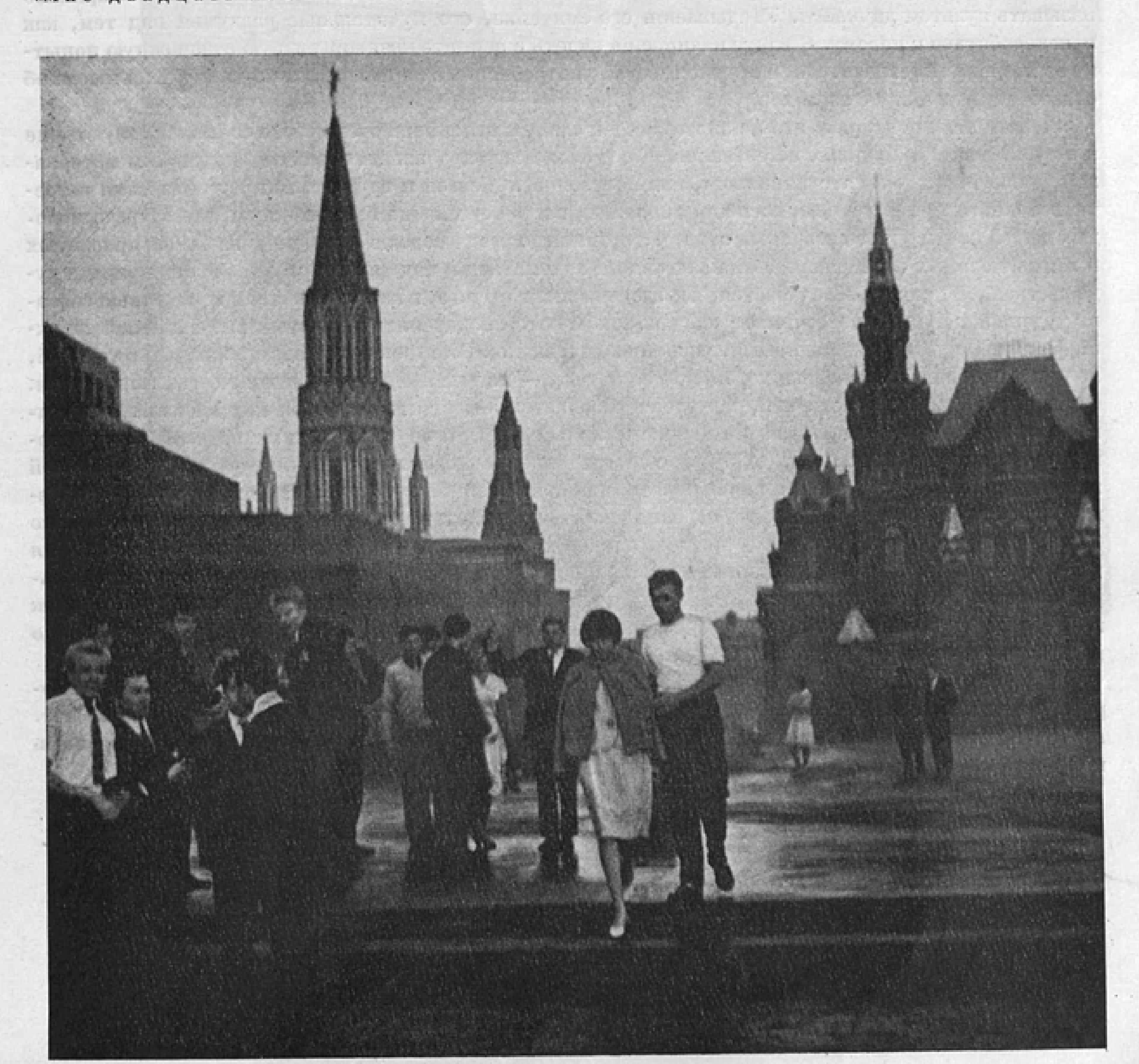
как у Сергея с Фокиным, — правда, сколько я помню, словечко это еще не было в ходу, и когда мы задерживались в клубе, выпуская стенгазету, то выдавали ему справку. Вместо «Современника» у нас был театр Мейерхольда, а в Политехнический и мы ходили — слушать Маяковского. И если, как можно догадаться, мысли Фокина и Сергея, их стремление определиться по отношению к людям вызваны всем тем, что возникло в нашем обществе после решений XX съезда, то мы проделывали то же самое, имея материалом для рассуждений и споров коллективизацию, пятилетку.

При всем том, что фильм этот как бы вообще о жизни человека в ту его пору, когда ему двадцать лет, он все же удивительно точно прикреплен к определенному времени, без чего, мне думается, нельзя обойтись в истинно реалистическом искусстве. Я имею в виду не только такого рода подробности, как упоминание о «Пяти вечерах» в «Современнике», реклама кинофильма «Сережа», упразднение должности кондуктора в московских трамваях. И даже не такие, куда труднее уловимые приметы, как появление у Ани, девушки Сергея, в день ее рождения косматого молодого толстяка, «настоящего мужчины», шумного и при всей его громоздкости суетливого, принесшего в подарок чугун картошки и лапти, — смесь битника, как они ему представляются, с пижоном, быть может, продающего иконы иностранцам, в подарке которого угадывается некая хамская мода.

Подробности эти я бы отнес к тем, которые свидетельствуют скорее о злобе дня, нежели о духе времени,—они необходимы в искусстве, однако спустя годы устаревают, становятся непонятными и требуют объяснений комментатора. Но есть другие, столь же обыденные и при всем том позволяющие определить время — 30-е годы, 40-е, 50-е... Я осмелюсь утверждать, что по такого рода приметам, составляющим образную систему фильма Хуциева, в нем долго еще будут видеть Москву конца 50-х—начала 60-х годов XX столетия.

В подтверждение последнего приведу несколько примеров.

«Мне двадцать лет»



Когда упомянутый уже мною Слава, женатый приятель Сергея и Коли Фокина, постоянно озабоченный не то ходом футбольных соревнований, не то семейными неурядицами, забравшись в кабину крана, изо дня в день в течение всей смены бьет и бьет круглой чугунной «бабой» по толстым, схваченным известкой кирпичным стенам старого дома, то здесь видится не просто рабочий процесс, но и характерная подробность московской жизни тех лет, когда вся Москва сразу стала вдруг строительной площадкой, и одновременно с этим — знамение времени. На мысль невольно приходит та великая очистительная работа, какая предпринята была партией и всем народом после решений XX съезда.

И длинные панелевозы, маневрирующие среди потока машин, и штабеля бетонных плит, на которые взобрались дети и мимо которых, обтекая их, движется праздничная толпа, и весенние ливни, осенние листопады, первый зимний снег, с грохотом падающие в водостоках подтаявшие сосульки— все это не только подробности московского пейзажа, но и самое обновляющееся время, изображенное средствами поэзии.

В этом нет и тени красивости, которая так часто в кинематографе, в прозе и даже в стихах заменяет истинную поэзию, и это нисколько не походит на те старательно сооруженные аллегории, какими иные режиссеры и писатели прикрывают и незнание жизни и отсутствие мысли.

Вместе с Сергеем и Аней входите вы в огромную ремонтирующуюся квартиру родителей Ани, и первое, что бросается в глаза,— распахнутая уборная с кинутыми там торчком рулонами, кажется, обоев, стены, оклеенные старыми газетами, накрытая чем-то стоящая не на месте мебель, нахохлившийся пожилой мужчина, отец Ани, и механически работающий среди этой сдвинутости телевизор, передающий выступление детского хора. Так оно и бывает, когда в квартире ремонт, однако во всем этом есть нечто, что заставляет не то чтобы подумать о ней, скорее, ощутить какую-то постороннюю силу, ворвавшуюся в покойный еще вчера, уютный мир, застигнувшую врасплох его обитателей, раскрывшую нечто стыдное в них, обычно скрываемое. Отец Ани еще только стал говорить о своем тресте, о необходимости уметь жить — да он почти ничего и не скажет,— а его уже представляешь себе одним из тех, кто, пускай косвенно, в какой-то одной клеточке, создавал то, что принято называть культом личности. Угадываешь его смятение, его мучительные раздумья над тем, как приспособиться к новому. И вдруг начинаешь видеть в ремонте квартиры некую судорожную попытку ее хозяина перекраситься, а старые газеты, употребленные на оклейку стен, наводят на мысль об отказе от вчерашних взглядов.

За всем тем, повторяю, это не аллегория—к слову сказать, они очень часто свидетельствуют еще и о дурном вкусе. Хуциев с естественностью и смелостью художника обращается с любым материалом, даже таким «нематериальным», как потребность Сергея в трудную минуту его жизни встретиться и поговорить с отцом, погибшим на войне, когда Сергей еще был ребенком; эта встреча молодых людей почти одного возраста, отца, который на два года моложе сына, одна из самых правдивых и выразительных сцен фильма. Она заставляет задуматься и над такой проблемой, как природа художественной правды. Мне кажется, все здесь зависит от того, в каких отношениях с жизнью состоит художник. Хуциев не сочиняет «ходов», дабы потом подкрепить их взятыми из записной книжки фактами, пускай и правдивыми, увиденными в жизни. Он и не стоит рядом с жизнью с указкой, не показывает нам, насколько хорошо он ее изучил,— не рекламирует, если можно так выразиться. Он живет ею, размышляет о ней, радуется и огорчается. Он видит двух недалеких девчонок, вчерашних школьниц, пытающихся завести знакомство с Сергеем, и не читает им нравоучений, но тревожится о них; и не обличительную речь, но сострадание вызывает в нем милая девушка, после первой же встречи пустившая к себе на ночь Сергея, или кривляющийся юноша, «автоматически» сказавший глупость. Сколько было у нас первомайских фильмов, даже награжденных премиями, сколько было документальных фильмов о Москве, однако я не помню, чтобы первомайская демонстрация хоть в одном из них была такой веселой и радостной, а Москва такой прекрасной, как в фильме Хуциева. Не в том ли причина, что очень уж старались авторы тех картин убедить нас в том, как нам весело на демонстрации и в каком красивом городе мы живем! А Хуциев просто веселится со всеми, кто идет на Красную площадь, и молча любуется Москвой.

Я все время говорил только о Хуциеве, хотя фильм сделан многими — он отлично снят оператором Пилихиной, в нем талантливо играют актеры, и у режиссера есть еще соавтор— сценарист. Но фильм этот, мне кажется, принадлежит к тем определяющим, на мой взгляд, самую сущность искусства кино, где все растворяется в режиссере, в его манере, почерке.

Для меня это была встреча с искусством кинорежиссера Хуциева.

Е. ЗАГДАНСКИЙ

Задача со многими неизвестными

В преддверии Первого съезда работников киноискусства — съезда, который подведет итоги проделанному и наметит пути будущего,— каждый из нас стремится сделать новый сценарий более интересным и глубоким, чем раньше, снять очередной фильм лучше, чем был прежний.

Каждый невольно задумывается, в каком же направлении должно идти развитие искусства научного кинематографа сегодня, чтобы с наименьшими потерями и ошибками прийти к новому этапу? Какими принципами должны руководствоваться режиссеры, сценаристы, операторы и редакторы, прокладывая путь в будущее?

Может показаться, что эта задача содержит слишком много неизвестных. Так оно, должно быть, и есть. Однако мы не можем не думать над решением этой проблемы.

Мысль о том, что между новым и старым, отмирающим и нарождающимся происходит вечная борьба, стала для нас аксиомой, известной чуть ли не со школьной скамьи. Но не так-то легко и не всегда просто подметить, обнаружить подобную борьбу: трудно, например, увидеть в потоке создаваемых научных фильмов те элементы, которые, непрерывно развиваясь, приведут научное кино на новые рубежи.

Какое воздействие на развитие научного кинематографа оказывают смежные искусства? Наши зрители постоянно испытывают на себе влияние телевидения и игровой кинематографии, литературы и театра; мы не имеем права об этом не думать хотя бы потому, что с каждым годом непрерывно возрастает общая культура всего нашего народа.

Зрители полюбили репортажные телевизионные передачи, научились распознавать великую правду художественного образа, а мы долгое время во многих своих фильмах плыли меж двух берегов, не достигая ни шероховатой достоверности фактов, ни емкой правды образа.

Во время ленинградского диалога, где видные писатели мира обсуждали судьбу современного романа, немало говорилось о двух полюсах современной литературы. Стремлению писателей к документальности и достоверности мы обязаны таким шедеврам литературы, как «Чапаев», «Как закалялась сталь», «Репортаж с петлей на шее», «Дневник Анны Франк»...

Известно также, что и в игровой кинèматографии за последние годы появились фильмы, отмеченные стремлением к достоверности и документальности. Одним из лучших фильмов этого направления являются «Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера.

Средствами поэтического кинематографа, используя великую силу метафорических средств языка кино, были решены многие эпизоды фильмов «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Чистое небо», «Мир входящему».

Тщательное изучение движения всего фронта искусств позволяет более основательно продумать свои позиции перед началом работ над новыми фильмами.

Так, тяготение части режиссеров и сценаристов к глубоким обобщениям, к емкости образных решений привело только на Киевской студии научно-популярных фильмов к созданию ряда фильмов средствами поэтического кинематографа.

Используя яркие метафоры и аллегории, режиссер Ф. Соболев, сценарист Ю. Аликов и оператор С. Нови создали фильм на одну из самых сложных для кинематографии тем, о весьма абстрактной науке — «Задачу решит кибернетика». Емкие поэтические образы составили основу фильма «Загадочный 102-й». Сценаристы М. Вепринский и М. Писманник, режиссер Ф. Соболев, оператор Л. Прядкин смогли в этом фильме показать высокоаллегорический эпизод проникновения человека в тайны атомного ядра.

В «Рассказах о Шевченко» режиссер Л. Островская вместе со своим соавтором — писателем Д. Капицой и оператором А. Лавриком все изобразительное решение фильма, включая эпизоды, снятые на натуре и в павильоне, построили в плане классической высокообразной живописи.

Условия метафорического кино заставили режиссеров и операторов особенно тщательно решать композицию каждого кадра, предъявлять высокие требования к эстетическим достоинствам каждого эпизода. Из кадра убраны все посторонние, неработающие детали и подробности, дан максимальный простор тем элементам изображения, из которых строится емкий художественный образ. Так, например, мы видим почти в статичной композиции кадра маленького Тараса, голодного, в домотканой поношенной одежде, на фоне чарующей, богатой природы Украины.

Статичная композиция кадра и высокое операторское мастерство позволили передать правду художественного образа в эпизодах встречи Тараса Шевченко с Брюлловым, знакомство его в Летнем саду с художником Сошенко, возвращение великого Кобзаря на Украину, в целом ряде крупных планов — портретов крепостных, помещиков, современников Тараса Шевченко.

Может быть, благодаря высокохудожественному исполнению каждого кадра в ткань фильма органично вошел эпизод «Сон», решенный целиком средствами художественной мультипликации.

Стремление к максимальной достоверности, к использованию в научно-популярном фильме материала, взятого из самой жизни, также сказалось на целом ряде созданных в последнее время фильмов.

В коллективе студии немало спорили, искали наиболее ясный алгоритм, наиболее четкую формулу, по которым можно было бы отличать кадр репортажной съемки от привычного кадра, составляющего основу большинства научных фильмов.

После тщательного анализа многие режиссеры и операторы пришли к простой мысли о том, что документалисты, снимая непосредственно события, происходящие в жизни, не имеют возможности убрать из кадра различные, казалось бы, ненужные детали, а эти детали, хотя и не имеют прямого отношения к смыслу сцены или эпизода и, казалось бы, несколько смазывают выразительность решения, несут ощущение правдивости изображения, «шероховатую» достоверность факта.

Подобного рода кадрам оказалось значительно легче завоевать наше доверие, так как мы и в самой жизни, как правило, не видим тех или иных событий или явлений в их изолированном от второстепенных деталей виде. Наш мозг привык вместе с необходимой ему определенной информацией воспринимать и ряд отвлекающих, ненужных сведений — сведений, напоминающих помехи при приеме сигналов радиопередач.

Естественно, злоупотреблять этими излишними деталями, этими «помехами» нельзя. Если чувство меры изменит художнику, то вместо «шероховатого» документального кадра, вместо «шершавого» языка диалогов, сохраняющих ощущение жизни, получится кадр или эпизод, полностью утративший свою выразительную силу, «помехи» станут громче самого «сигнала».

Так, шаг за шагом в бесконечных дискуссиях шли поиски, пересматривались вопросы композиции эпизодов, заново во многих случаях строилась архитектоника сценариев и фильмов.

Первую свою работу в этой новой для научного кино манере создал режиссер Н. Грачев вместе со сценаристом В. Верниковым и оператором В. Преображенским.

В фильме «Портрет хирурга» режиссер и оператор сумели добиться необычайно правдивого поведения всех врачей и больных, жизненно верно передать образ А. И. Арутюнова, возглавившего сейчас нейрохирургическую мысль нашей страны. На совершенно конкретном материале авторам фильма удалось создать большой обобщающей силы образ советского врача.

В процессе работы над фильмом пришлось пересмотреть целый ряд намеченных к съемке эпизодов. Так, например, сценарий рассчитывал показать на двух параллельных линиях, как готовятся к сложной операции больной и врач. Вначале предполагалось, что местом действия этих эпизодов будут больница и квартира А. Арутюнова.

Однако манера репортажной съемки исключила возможность показа врача в узком кругу семьи. Сама ситуация привела бы эпизод к фальши.

Режиссер Н. Грачев решительно отказался от подобных эпизодов, больше того, в некоторых кадрах он счел возможным обнажить прием репортажной съемки. Так, кое-где в кадре мы замечаем осветительные приборы или ассистента оператора с камерой, мы слышим, что ведущий рассказывает, как врачи и больные постепенно привыкли к съемочной группе и иной раз даже сами подавали команду «снимайте».

Строго документальные факты легли в основу фильма «Ульяновы в Киеве» (сценарист А. Коротюков, режиссер Л. Островская и оператор В. Преображенский). Имея в своем распоряжении лишь несколько сохранившихся фотографий и скупой материал исторических архивов, авторы фильма смогли сдержанно, строго и в то же время взволнованно рассказать о мужественной борьбе, которую проводила семья Ульяновых в Киеве между I и III съездами РСДРП.

А вот режиссер И. Стависский, сценарист А. Барахаев и оператор Г. Христич в фильме «Легенда о бессмертии» сделали попытку объединить документальный материал с инсценировками, созданными в стиле метафорического кино. Однако, несмотря на ряд талантливых находок, отсутствие единого стилевого решения сделало фильм несколько пестрым, на некоторых его эпизодах видна печать театральности, условности, нарочитости.

Так, группа молящихся в церкви явно театральна. Слишком строга и живописна их одежда, слишком тщательно подобраны статисты, слишком выразительно разведена вся мизансцена.

В то же время крупные планы пожилой женщины и седовласого старика, молящихся в церкви, радуют большой художественной силой. В этих лицах читаешь судьбу людей, слепо верящих в бога, верящих по привычке, перенятой от дедов-прадедов.

В кульминации фильма зритель видит молодую женщину, склонившуюся перед иконой. Проходят мгновения, но за ними стоит жизнь этого человека. Поднимается с колен уже глубокая старуха, с пустыми невидящими глазами.

Со всем этим материалом очень плохо монтируются документальные съемки египетских папирусов, древних икон и т. д.

Приведенные выше примеры поисков новых решений в научном кино, конечно, не могут охватить все многообразие явлений, свершающихся на всех научных студиях страны. Хотелось бы только подчеркнуть, что настало время, когда мы обязаны превозмочь инертность мышления.

Как бы мы ни сетовали на «злых волшебников» из кинопроката, одевших шапку-невидимку на наши фильмы, нам необходимо подумать, каким должен быть научный фильм завтра, какой качественный скачок должны сделать наши картины, чтобы действительно завоевать признание и любовь зрителей и благосклонное отношение «злых волшебников».

Проблема эта, конечно, не из легких, но если мы все сообща станем думать над необходимостью нового этапа в развитии научного фильма, если на наших студиях будет создана непримиримая обстановка ко всякого рода штампам, шаблонам, трафаретам, если мы смело будем прокладывать тропы в неведомое, если мы будем твердо знать, что ждет от нас зритель, мы значительно скорее достигнем цели.

За свою небольшую историю научное кино уже свершило по крайней мере один такой качественный скачок.

Сейчас снимать фильм для массового экрана в виде лекций не отважится уже не один режиссер (среди сценаристов такие охотники еще имеются.) Кинолекция уступила место киноочерку, кинорассказу, кинновелле, иной раз даже киноповести.

Необходимость создания фильмов на одну и ту же тему, как правило, сопровождается интенсивными поисками новых выразительных средств. Это явление характерно для картин самых разных по задачам, значительности и удельному весу. Вот простейший пример. На многих студиях страны в течение ряда лет создаются так называемые фильмы-плакаты на противопожарные темы.

Вначале эти фильмы состояли из многих мелких фрагментов, в каждом из которых рассказывалось о наиболее типичных случаях возникновения пожаров. Тут же давались советы, как следует соблюдать различные противопожарные мероприятия. Большое количество отдельных эпизодов, связанных между собой только общей темой, позволяло рассказать о многих правилах инструкций, но отрицательно сказывалось на эмоциональной силе воздействия фильмов.

Фильмы эти строились с наивным расчетом на то, что знание зрителями многочисленных противопожарных правил должно привести к уменьшению пожаров. Вскоре стало понятным, что правила эти известны достаточно хорошо, но беда в том, что их не выполняют. Тогда появились картины, построенные на сквозном сюжете. В новом решении отводилось значительно меньше места дидактическому материалу, но зато удавалось добиться главного — яркий, взволнованный, драматически напряженный кинорассказ

запоминался надолго, зрители получали наглядный урок, на единичном примере воспитывалось уважение к необходимости соблюдения всех противопожарных правил.

Когда и это «оружие» в борьбе с людьми, небрежно обращающимися с огнем, было использовано, возникли поиски новых средств, новых форм фильмов.

Наиболее значительным шагом на этом пути стали фильмы в жанре юморески, кинофельетона с участием комедийных актеров.

Фильмы эти пользовались успехом, и казалось, возможности развития этого вида фильмов исчерпаны.

Но появились новые решения. Авторы попробовали объединить сатирический и строго документальный материал, оказать воздействие на зрителей остро развивающимся сюжетом и достоверностью факта.

Аналогичные примеры можно было бы привести по географическим, биографическим и другим видам научного кино.

Конечно, предвидеть, каким будет следующий шаг в развитии того или иного вида фильмов, вряд ли возможно. Но, зная высшие точки взлета прежних работ, легче представить ту линию в безмерном пространстве искусства, по которой могут пройти поиски новых решений.

Уходят в прошлое унылые приемы иллюстративности, значительно больше внимания уделяется проблемам занимательности, вместо вялых повествовательных решений авторы фильмов ищут острые драматические коллизии, строже стали рассматриваться вопросы единого художественного стиля, появились фильмы, созданные в поэтической манере, и т. д. и т. п. Все это весьма отрадно. И все же всего этого еще недостаточно.

Инертность мышления еще сковывает иной раз наши возможности. Поэтому подчас в научном кинематографе излишне долго эксплуатируются старые конструкции, привычные схемы. Мы еще не отдаем себе отчета в том, что наш плацдарм в штурмующих рядах искусства — это поэзия и проза борьбы человека с природой, романтика открытий и изобретений, дерзновенное вторжение человека в неизбежные законы загадочного мира атома... Работники научного кино еще, пожалуй, и не подозревают, сколь богатый возможностями драматический материал находится в их руках.

Безусловно, должны быть фильмы, в которых популярно будут излагаться сложные сведения о достижениях современных наук. Такого рода фильмы нужны: они призваны воспитывать материалистическое мировоззрение и всячески расширять культуру наших людей.

Но помимо этих фильмов должны создаваться картины, призванные увлечь зрителей новыми идеями науки (их действие будет значительно более эффективным); фильмы, способные пробудить к активной жизни исследовательские, творческие возможности человека; фильмы, которые предложили бы молодежи вместо весьма и весьма сомнительных приключений «Великолепной семерки» подлинную романтику подвига Альберта Эйнштейна, Марии Склодовской-Кюри, Дмитрия Менделеева, Игоря Курчатова...

Все, кому удалось взойти на крутые вершины науки, не один раз демонстрировали и свою непреклонную волю, и твердость характера, и беззаветную смелость, и, конечно, остроту своего мышления.

А разве не могут быть созданы приключенческие фильмы, где все перипетии сюжета будут диктоваться самой научной, исследовательской работой. Право, нам кажется, что в современной лаборатории физика или химика таится куда больше неожиданностей и опасностей, чем это принято думать.

Научный фильм вправе использовать прием тайны, прием недосказанности; научный фильм может возбуждать внимание зрителей той опасностью, в которой происходит тот или иной эксперимент. Право же, эти приемы по силе своего воздействия, по силе мобилизации внимания не имеют себе равных.

И не случайно же на этих приемах, определяющих остросюжетный характер повествования, построено подавляющее большинство научной фантастики, детективной и приключенческой литературы.

Кто знает, может быть, следующий этап развития научного кино будет тесно связан с научно-фантастическими фильмами.

Интерес к научной фантастике читателей и зрителей общеизвестен, и долго игнорировать его не удастся.

Мучительно размышляя над «шапкой-невидимкой», надетой на научный фильм, невольно начинаешь задавать себе вопрос: почему даже самый средний игровой художественный фильм собирает несравненно больше зрителей, чем филигранно выполненный фильм на научную тему?

Если вспомнить о познавательной и воспитательной стороне искусства, если думать о том, что зрители ищут в фильмах главным образом новые мысли, новые идеи, новые примеры поведения, то в научных фильмах эта сторона как будто бы несравненно выше любых игровых картин.

Мысль идет дальше. Может быть, наши фильмы не выдерживают соревнования с игровыми художественными фильмами потому, что мы не представляем во весь рост своих героев, не обрисовываем их характеры, не даем возможности зрителю должным образом сопереживать развитие действия фильма?

С. М. Эйзенштейн на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году говорил:

«Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логической, дидактической — бесславной памяти «агитпропфильм» именно таков. Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления с недоучетом тематически-логической направленности — столь же роковое явление для произведения: произведение обрекается на чувственный хаос, стихийность и бредовость. Только на «двуедином» взаимопроникновении... держится подлинное напряжение, единство формы и содержания».

Это чрезвычайно важная для нас мысль. Она требует, чтобы мы помимо изложения научного материала представляли на экране энергичных, обаятельных и умных героев. Чтобы зритель имел возможность вместе с ними бороться и побеждать. Тогда наши фильмы будут иметь не только познавательные и эстетические достоинства.

Переживая вместе с героями фильма все перипетии сюжета, зрители легко представляют себя на их месте, больше того, эти минуты и часы зрители живут другой жизнью, и клетки мозга, постоянно контролирующие наше самосознание, наше «я», получают отдых. Не в этом ли одно из величайших достоинств художественного кино?

Способность к «переселению сознания» возникла еще на ранних этапах развития человечества, еще в те времена, когда человек не отделял себя от своего рода и племени, от окружавшей его природы, когда еще не развилось чувство самосознания. Сила этой способности мозга необыкновенна.

Вспомните хотя бы хрестоматийный случай с Флобером. Описывая отравление мадам Бовари, Флобер сам заболел, и обнаружили у него острое мышьячное отравление.

Подобные примеры из жизни писателей неисчислимы. И это не удел избранных. На каждом киносеансе происходит тожэ удивительнейшее явление, которое и дает возможность фильму не только нести в зал новую информацию, но и активный отдых.

Имеем ли мы право не считаться с требованиями, вытекающими из глубинных законов, регулирующих восприятие фильмов зрителями?

Может быть, одну из ветвей научного кино представит жанр небольших игровых художественных фильмов, где вместо ученых роботов появятся живые, полнокровные люди.

Чем больше приходится думать о будущем научного кино, тем больше возникает загадок.

Почему пользовались успехом у зрителей такие фильмы, как «Лесная быль», «Анаконда», «Встреча с дьяволом»?

Это же фильмы нашего жанра, и нет в них ярких характеров или волнующих образов героев этих приключений.

На первый взгляд кажется, что добрую услугу авторам оказал сам экзотический материал фильмов, но, вглядевшись пристальнее, начинаешь понимать, что успех этих картин обеспечил высокий дух приключений, неожиданностей и опасностей, которым проникнуты все эпизоды.

А нельзя ли создать фильмы, где герои переживали бы приключения в мире высоких мыслей, где опасность — научное поражение? Ведь там необыкновенный простор для волнующих образов, для экзотики XX века...

В искусстве научного кино нет и не может быть только одной дороги в будущее...

Мы ждем, что на Первом съезде работников киноискусства будут решены многие вопросы, мешающие научному кино занять подобающее место в общем строю нашего искусства.

От трудолюбия, настойчивости, энергии, от одержимости людей, посвятивших себя популяризации научных знаний, будет зависеть, станет ли научное кино в ближайшее время еще более действенным средством возбуждения творческой трудовой энергии народа, скоро ли научные фильмы сбросят с себя «шапку-невидимку» и выйдут на новые рубежи своей истории.

Киев



Вадим НАЗАРЕНКО

В защиту композиции

«КОМПОЗИЦИЯ» ВНЕ МЫСЛИ?..

Искусство композиции еще мало привлекает внимание пишущих о кино. Единственной, насколько мне известно, книгой на эту тему явилась вышедшая в серии «Библиотека молодого кинематографиста» в 1960 году работа Н. Крючечникова «Композиция фильма». Здесь сообщается немало разнообразных сведений. Но любопытно — прочитав ее, не получаешь удовлетворительного ответа на простейший, казалось бы, вопрос: что компонуется в кинофильме?

На протяжении едва ли не всей книги речь идет о композиции лишь в отвлеченно драматургическом плане — как об организации событий. А композиция фильма в его конкретности (хотя именно эти слова стоят в заглавии) остается почти что за пределами этой работы.

Пытаясь сказать что-либо конкретное о композиции, Н. Крючечников не идет дальше констатации того, что ее «основное звено» — «эпизод». То есть «момент в изменении драматической борьбы».

Но ведь один и тот же «момент» может быть поразному воссоздан в фильме, может вызвать разные мысли и чувства зрителя, в зависимости от того, каким «звеном» композиции фильма он является.

Надо ли доказывать, что заботы о воздействии на ум и сердце зрителя, предвидение того, каков фильм будет на экране, должны серьезнейшим образом влиять и на обдумывание и расположение эпизодов, которым ведь надо, в конце концов, расположиться, скомпоноваться не только в машинописи сценария, а в сознании зрителя.

Упуская из виду все значение т а к о й композиции, Н. Крючечников зачастую оказывается более чем неточен и в рассуждениях о композиции собственно драматургической.

Характерны его соображения о возможностях экранизации пушкинской повести «Станционный смотритель».

Берется такой отрывок: «День был жаркий. В трех верстах от станции *** стало накрапывать, и через минуту проливной дождь вымочил меня до последней нитки. По приезде на станцию первая забота была поскорее переодеться, вторая — спросить себе чаю. «Эй, Дуня!— закричал смотритель,— поставь самовар да сходи за сливками». При сих словах вышла из-за перегородки девочка лет четырнадцати и побежала в сени. Красота ее меня поразила. «Это твоя дочка?» — спросил я смотрителя.— «Дочка-с,— отвечал он с видом довольного самолюбия;— да такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать». Тут он принялся переписывать мою подорожную, а я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына; в первой — почтенный старик в колпаке и шлафорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шлафорке выбегает ему навстречу: блудный сын стоит на коленах; в перспективе повар убивает упитанного тельца и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Всё это доныне сохранилось в моей памяти, так же как и горшки с бальзамином, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы, меня в то время окружавшие. Вижу, как теперь, самого хозяина, человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах.

Не успел я расплатиться со старым моим ямщиком, как Дуня возвратилась с самоваром. Маленькая ко-

кетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала безо всякой робости, как девушка, видевшая свет. Я предложил отцу ее стакан пуншу; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы.

Лошади были давно готовы, а мне всё не хотелось расстаться с смотрителем и его дочкой. Наконец я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. В сенях я остановился и просил у ней позволения ее поцеловать: Дуня согласилась... Много могу я насчитать поцелуев,

С тех пор как этим занимаюсь,

но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания...»

Приступая к размышлениям о возможностях экранизации этого отрывка, Н. Крючечников производит такую операцию над пушкинским текстом.

«Описанный, как и вся повесть, от имени рассказчика, отрывок состоит из кусков, несущих в себе самостоятельные задачи.

1. Молодого чиновника, едущего по тракту на перекладных, застает проливной дождь.

2. Вымокший до нитки, путник приезжает на почтовую станцию, переодевается и заказывает у станционного смотрителя чаю. Замечает красавицу дочь смотрителя Дуню.

3. В ожидании чая приезжий рассматривает обстановку комнаты.

4. Возвращается Дуня с самоваром. Дуня кокетничает с приезжим.

5. Приезжий, Дуня и ее отец беседуют за чаем.

6. Лошади готовы. Молодой чиновник прощается с хозяином.

7. Дуня провожает гостя».

До чего же искажается пушкинское повествование путем такой разбивки на «куски» и такого установления «самостоятельной задачи» каждого из «кусков»! В интерпретации Н. Крючечникова все сосредоточивается на Дуне: «замечает Дуню», «возвращается Дуня», «Дуня кокетничает», «Дуня провожает». Это создает прямо-таки завязку «романа» Дуни с приезжим, хотя таковою у Пушкина не будет. Кроме того, подменен и самый облик Дуни. «Замечает красавицу дочь смотрителя», «Дуня кокетничает» — это далеко не то, что у Пушкина, где говорится о «девочке лет четырнадцати».

У Пушкина данный отрывок вовсе не сосредоточен на Дуне. До того с самого начала повести, как мы помним, идут обстоятельные и сложные общего характера раздумья повествователя о судьбе станционного смотрителя — «маленького человека», как стали говорить много позже. Повесть называется «Станционный смотритель», а не «Дуня». Главный герой — Самсон Вырин. Данный отрывок тоже говорит о Вырине куда больше, чем о Дуне.

Почему же это ускользает от внимания теоретика? Потому что он старается выявить лишь «действия». Вырин, и верно, не совершает тут никаких «действий» (если не считать переписывания подорожной). А Дуня совершает — «возвращается с самоваром», «кокетничает», «провожает». Свести отрывок к таким действиям — значит исказить безнадежно его художественный смысл, потому что подлинная-то композиция отрывка состоит вовсе не из «кусков», передающих такого рода «действия», а из звеньев повествовательной образной мысли.

Но с этим автор книги как раз и не знает, что делать, размышляя о композиции фильма. Вот характерный пример. Н. Крючечников подмечает, что в повести «наиболее подробно изложен третий кусок, в котором описываются со всеми подробностями расклеенные на стене картинки, изображающие библейскую историю о блудном сыне, и убранство комнаты».

Однако этот самый «третий кусок» определен небрежно. Н. Крючечников пишет: «...приезжий рассматривает обстановку комнаты». У Пушкина же говорится: «А я занялся рассмотрением картинок».

То есть именно картинки сразу привлекли внимание приезжего. «Обстановка» комнаты занимает две строки самого беглого упоминания. А лубочная история блудного сына — треть всего отрывка.

Почему же, знаменитый своим лаконизмом, Пушкин уделил столько места каким-то там картинкам; а такое, казалось бы, важнейшее обстоятельство, как бойкость «маленькой кокетки» Дуни упомянул совсем кратко? Это не занимает Н. Крючечникова. Более того, он твердо уверен, что при «экранизации повести и при необходимости сохранить все мотивы, содержащиеся в ней... для концентрации действия во времени... пришлось бы отказаться от отдельных сцен, показывающих, как приезжий рассматривает лубочные картинки и убранство жилища станционного смотрителя».

Не поразительно ли? Автор книги о композиции расценивает лубочную историю блудного сына всего лишь как деталь «убранства жилища», не замечает, что это как раз один из необходимейших в повести «мотивов» художественной композиции...

«Блудная дочь» — Дуня — не возвращается к отцу. Есть и другие резкие несовпадения с лубочными картинками. Но сюжет повести очевиднейше художественно соотнесен с историей, рассказываемой лубками. Недаром, через несколько лет посетив эту станцию и уже не застав здесь Дуню, рассказчик «тотчас узнал картинки, изображающие историю блудного сына».

Даже и не вдаваясь тут в комментирование пушкинской повести, можно утверждать: эти картинки — важное звено образной мысли.

Но как раз оно, по мнению Н. Крючечникова, не нужно в экранизации повести. Да ведь и все другие движения пушкинской мысли убраны из отрывка уже при разрезании, вернее, антихудожественном пересочинении на «куски», сводящем все к голым «действиям», лишенным осмысления, допускающим любую трактовку.

Во имя «концентрации действия» ликвидируется художническая мысль...

Я позволил себе задержаться на всем этом, потому что тут есть нечто характерное для бытующих порой приемов инсценировок и экранизаций.

С. М. Эйзенштейн в работе «Вопросы композиции» метко характеризует то, «что произошло, например, с романом Толстого «Анна Каренина» в сценической интерпретации»: «Если в романе Толстого с неподражаемым блеском отточенности представлено сжимающееся кольцо светской неумолимости, которое в конце концов толкает Анну под поезд, то в сценическом представлении эта неумолимость трагедийного хода отсутствует. Вместо этого перед нами — цепь отдельных самостоятельных бытовых эпизодов судьбы Карениной...»

То есть в «сценической композиции» пренебрегли ходом образной мысли Толстого, извлекли из романа лишь сами по себе события, «действия».

Тот же, собственно, путь предлагает и Н. Крючечников, обсуждая возможности экранизации «Станционного смотрителя». Самое при этом любопытное, что в специальном разделе «Композиция и идейный замысел» Н. Крючечников со всей неумолимостью говорит: «Акцентировка в композиции фильма «Анна на шее» сцен роскошной и беззаботной жизни светской дамы исказила до неузнаваемости чеховскую идею». Но не замечает, однако, что создатели фильма «Анна на шее» шли, в сущности, тем же самым путем, какой Н. Крючечников рекомендует на примере «Станционного смотрителя»...

Надо ли доказывать что, вопросы, возникающие тут, важны отнюдь не только в экранизациях?..

ЗАТРУДНЕНИЯ ТЕОРЕТИКА...

Конечно, что бы ни говорить, фильм состоит именно из событий. Но почему же такое расположение событий, какое предлагает Н. Крючечников, оказывается, так сказать, «безмысленным». Очевидно, расположение событий расположению событий — рознь. Очевидно, тут некие художественные принципы, некая сложность искусства.

К сожалению, эта область кинематографического мастерства еще недостаточно занимает теоретиков.

Так, фундаментальный труд А. Мачерета «Художественные течения в советском кино» («Искусство», 1963) немало проигрывает, на мой взгляд, именно из-за того, что автор почти не касается мастерства композиции фильма.

Примечательно, что, не уделяя внимания искусству композиции, автор испытывает затруднения и в конкретных характеристиках искусства образного мышления кинематографиста.

Подробно и почти всегда справедливо характеризуются достоинства фильмов, уже завершенных, предстающих перед зрителем. Но самое мастерство кинематографического мышления, процесс творчества остаются в тени.

Об этом не стоило и упоминать, если б автор, ограничив себя, вовсе не касался глубинных основ и путей творчества. Но, однако, в книге высказаны соображения, которые — по причине их неясности — необходимо уточнить.

Автор разграничивает «сюжет — выражение объективного течения жизни», и «сюжет — форму мысли». Первое есть достояние реализма, второе — романтизма.

Мне представляется это не очень обоснованным, ибо как может быть сюжет выражением «объективного течения жизни»? Разумеется, высшая похвала художнику, когда мы говорим, что его произведение — «сама жизнь», «правда жизни». Возможно, А. Мачерет употребляет слова «объективное течение жизни» как синоним слов «жизненная правдивость». Но в теоретическом рассуждении такая замена ведет к путанице. Ведь жизненная правдивость произведения отнюдь не означает, что перед нами зеркальная копия «объективного течения жизни»! (Каковая ведь и физически невозможна.) Вспоминаешь известнейшее замечание Чернышевского: «Жизнь не думает раскрывать нам свои законы, в произведении искусства это сделано». Ясно, что раскрытие жизненной правды ведет именно к претворению изображаемого художником. В чем состоит, как происходит это претворение — один из насущнейших вопросов искусства.

Здесь «ключ» и к природе искусства композиции. Понятно ведь, что если цель состоит в воссоздании «объективного течения жизни», то это одни принципы композиции; а если цель — в воссоздании жизни, претворенной ее познанием, то это уже другие принципы композиции...

Огорчительно, что, не углубляясь в исследование вопроса, принимая почему-то за аксиому, что возможно нечто столь несовместимое, как «объективное течение жизни», содержащее в себе художническую оценку изображаемого, автор обращается за поддержкой к авторитету великих художников...

НЕ СТОИТ ССЫЛАТЬСЯ НА ЧЕХОВА...

Пытаясь охарактеризовать принципы фильма «психологически-бытового течения» как сплошного «ломтя человеческой жизни», А. Мачерет находит, будто эстетика такого фильма «наиболее близка эстетике Чехова».

Но как же при этом характеризуется «эстетика Чехова»? Утверждается, будто Чехов «отвергал право на поэтическое преувеличение реальных фактов». Утверждается, будто к сюжетам Чехова применимо его шутейное замечание о театре: «Люди на сцене обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разрушается их жизнь». Утверждается, будто «материалом творчества Чехова является повседневная жизнь обыкновенных людей».

Но разве, например, не сплошное «преувеличение» история Беликова, чья «футлярность» достигает очертаний, конечно, далеко не «повседневных»? Разве не сплошное «преувеличение» история доктора Рагина, засаженного в сумасшедший дом интриганом-сослуживцем? Будто уж это из «повседневных реальных фактов»? Верно, в произведениях Чехова не встретишь «ударов шпагой». Но все же в произведениях Чехова далеко не «только обедают». Например, стреляют и умирают у Чехова едва ли не в каждой пьесе. А разве «обыкновенна» жизнь Мисаила из повести «Моя жизнь», или жизнь террориста из «Рассказа неизвестного», или жизнь художника из «Дома с мезонином»?..

А разве — и это самое главное,— разве сюжеты и ход чеховских повествований и впрямь являются «выражением объективного течения жизни»?

Да нет же! Разве, с точки зрения «объективного течения жизни», Дымов непременно должен был погибнуть? Конечно, нет. Но это «сочинено» Чеховым, чтобы пустота Ольги Ивановны ощутилась не только в сатирическом, а и в трагическом плане. Разве, с точки зрения «объективного течения жизни», равнодушный к страданиям людей доктор Рагин непременно должен был сам попасть в «палату № 6» и умереть там от побоев? Конечно, нет. Это «сочинено» Чеховым для предельного обострения сюжета. Точнее сказать — о ужас! — именно для назидательности.

Вникая в строение любого чеховского сюжета, можно оценить по достоинству замечание Чехова: «Если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим».

Точнейше обдуманное намерение точнейше последовательно осуществляется в любом из чеховских сюжетов.

Еще более далеко от «выражения объективного течения жизни» самое строение чеховских повествований, их композиция. Ограничусь двумя примерами из «Попрыгуньи».

Вот в конце третьей главы: «Дымов быстро выпил стакан чаю, взял баранку и, кротко улыбаясь, пошел на станцию...» В «объективном течении жизни» что было бы дальше? Дымов покупал билет, садился в поезд, ехал, приехал и так далее... Но Чехов все это отбрасывает, вообще ничего не говорит здесь больше о Дымове и главу завершает тем, что: «а икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер». То и другое всего три строки. Но и строение этих трех строк определяется не «объективным течением жизни», а «течением» (вернее, стремительными бросками) художнической мысли об изображаемом.

И сразу затем, в первых же строках главы четвертой: «Ольга Ивановна стояла на палубе волжского парохода». Разве в «объективном течении жизни» возможен такой резкий бросок от икры, сыра и белорыбицы, съеденных двумя брюнетами и толстым актером, к Ольге Ивановне уже на Волге? Ведь в «объективном течении жизни» были бы и сборы и многое другое. Но все это Чехову здесь не нужно, потому что повесть развивается и строится не как «течение жизни», а как художническое осмысление жизни. Не то что «ломтя», но даже и «ломтика» объективной действительности не остается неперекроенным, «неперемонтированным» в ходе мысли, пронизывающей изображаемое до глубочайших глубин. Потому-то, кстати, в совсем небольшой повести оказывается возможно не только сполна рассказать судьбы Дымова и Ольги Ивановны, но и выйти далеко за пределы этой «истории», охватив многое и из проблем искусства, и из труда медиков, и из психологии интеллигенции и псевдоинтеллигенции, и в отношениях человека к человеку. Это оказывается возможным не только силой чеховского гения, но еще и потому, что повествует Чехов на основе как раз не тех принципов, какие предполагает у него А. Мачерет. Нет, Чехов решительно не годится в поддержку такого «психологически-бытового течения», где будто бы сюжет и композиция строятся не в «формах мысли». Лучше уж ссылаться тут, скажем, на Боборыкина, хотя, между прочим, и у Боборыкина не обходится без мысли (другой вопрос — ее уровень).

Была, конечно, еще в дореволюционные годы интеллигентская легенда о Чехове как о сереньком изобразителе серенькой жизни, «певце сумерек» и т. п. Но ведь такие истолкователи лишь принимали желаемое за действительное. И если читать не их истолкования, а самого Чехова — видишь иное.

Образность Чехова экспрессивна и зачастую даже

«гротеска». Чехов рисует так: «Его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку». Или о супруге «его сиятельства»: «нижняя часть лица была несоразмерно велика, так, что казалось, будто она во рту держала большой камень». (Далее она уже именуется просто «дама с камнем во рту»...) Чехов рисует так: «И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник... Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой...» Интересно, как можно, экранизируя, воссоздать такую чеховскую образность, не прибегая к тем самым средствам, которые А. Мачерет оставляет на долю всяких там «романтиков» и «экспрессистов»? Чехов рисует так: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками, и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные, руки, и кричит встречным «Прррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Можно ли, действительно, воссоздать на экране нечто подобное, не прибегая к «смелости штриха и броской яркости красок», которые, однако, будто бы противопоказаны «психологически-бытовому течению», эстетическим знаменем коего будто бы является Чехов?

Чехов компонует так:

«Пили чай со сладким пирогом. Потом Вера Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего никогда не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит.

«Бездарен,— думал он,— не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого».

— Недурственно,— сказал Иван Петрович.

Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею.

«А хорошо, что я на ней не женился»,— подумал Старцев».

Неясна ли крайняя экспрессивность композиции, а также и то, что она воссоздает отнюдь не просто «течение» жизни, а острейшее ее осмысление? Когда, экранизируя, забывают «перевести» на язык кино эту красноречивость чеховской композиции (а это, к сожалению, забывают: «классический» пример тому «Анна на шее» И. Анненского), то получаются фильмы, которые можно называть как угодно, но только не «по Чехову»...

ЧТО КОМПОНУЕТСЯ В ФИЛЬМЕ?

Фактом является то, что совершенный фильм создает на экране впечатление «самой жизни», как говорится, «в формах самой жизни». Фактом, однако, является и то, что движение совершенного фильма полно мысли.

На экране, казалось бы, только события. Но мы, следя за событиями, «читаем» мысль кинематографиста.

Затруднения теоретиков в основном состоят в том, что не удается разобраться, как «сосуществуют» (вернее — как образуют единство) изображенные сцены жизни и художническая мысль.

Длина фильма во времени есть нечто безусловно реальное. События, происходящие в фильме, тоже. А вот художническая мысль вроде бы «бесплотна»... Ее ведь нельзя резать и склеивать, как отснятые куски событий...

И, двигаясь по пути наименьшего сопротивления, теоретики зачастую сводят композицию к расположению событий. Между тем зрительский опыт каждого из нас настаивает: в фильме компонуются и мысли, хотя нет ни одного авторского слова!.. Но как возможно это «чудо»? Ведь, казалось бы, события — это одно, а мысль — другое... Не могут же события быть мыслью? В самой жизни, конечно, не могут. Но будучи отражены в искусстве, разумеется, могут; и в этом убеждает нас любое замечательное произведение.

Чтобы ответить на, казалось бы, простейший вопрос — что компонуется в кинофильме,— придется сперва разобраться в нескольких вопросах, как будто бы тоже элементарнейших...

ЧТО ТАКОЕ МЫСЛЬ?

Этот вопрос был бы совершенно нелеп, если бы не определенные последствия культа личности в психологической науке и в теории искусства. Цитатнически-слепое применение некоторых положений известной работы И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» привело к крупным недоразумениям в понятиях о мышлении и мысли. Необходимо коснуться этого, тут причина многих странностей в теории искусства вообще и теории кино, в частности.

В названной работе Сталина был такой тезис: «Какие бы мысли ни возникали в голове человека и когда бы они ни возникали, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, от языковой «природной материи» не существует».

В свете этой цитаты срочно перестроилась психологическая наука. Важнейшее положение марксизма

о том, что мышление не сводится к языку, было устранено из учебника психологии, вышедшего уже в 1956 году. Здесь категорически утверждалось: «человеческое мышление — речевое мышление», и, дескать, что бы мы ни «думали молча», мы непременно «проговариваем» это про себя. В учебнике был также совсем изъят раздел «Представления», казалось бы, неотъемлемый в изучении душевной жизни человека.

Напомним на всякий случай, что представления — это конкретные, чувственно-наглядные образы жизни, возникающие в нашей памяти или воображении. Как известно каждому из его повседневного опыта, способность конкретно вспоминать или воображать чрезвычайно важна в душевной жизни, которая была бы даже и невозможна без представлений. Представления, разумеется, не сводимы к слову; они конкретны, наглядны и вместе с тем они непременно участвуют в процессе мышления. Эти-то азы психологии были перечеркнуты духом цитатничества.

Самое отрицательное влияние это оказало на искусство. Ведь важнейшее свойство искусства, его «специфика» — вызывать конкретные представления о жизни в нашем сознании. Разумеется, дух цитатничества не мог помешать искусству быть искусством. По́длинные художники продолжали — а как же иначе? — создавать образы, то есть представления, проникнутые мыслью. Но многие теоретики, опасаясь, как бы не вышло «оголенных мыслей», ограничивались констатацией «чувственной наглядности» художественных произведений. А что касается мысли, которая якобы может представать только в словесной оболочке, то о ней применительно к искусству рассуждали разве что в самой неопределенной форме.

Продолжая по привычке называть искусство мышлением образами, вместе с тем оставили искусству только образы без мысли... Стали казаться разобщенными мысль и образ в искусстве. Выражение мысли в искусстве стало связываться едва ли не исключительно со словом.

Это порой проявляется совершенно неожиданно. В одиннадцатой книжке журнала «Вопросы литературы» за 1963 год напечатана статья Д. Николаева, обозревающего книги и сборники по кинодраматургии. Здесь отмечается любопытное высказывание Евг. Габриловича, придающего чрезвычайно большое значение так называемому «закадровому авторскому голосу».

Евг. Габрилович пишет: «Молчаливый автор кинопроизведения вдруг заговорил. Он стал повествовать о своих думах, давать оценку действующим лицам, делать лирические отступления, то есть все то, что, согласно обычаю, было в возможностях только автора-поэта, автора-прозаика. Явился голос кинодраматурга, глубоко взволнованного тем, что происходит на экране, стремящегося внушить зрителю свое понимание нравственных и философских норм, свою оценку тех или иных моральных явлений,— голос учителя жизни». Появление «закадрового авторского голоса»,— заключает Евг. Габрилович,— означает, что теперь мы «приблизились к кинематографу мысли».

Это соображение, естественно, удивляет. Ведь оно означает, что все фильмы, где «закадрового авторского голоса» нет, не являются «кинематографом мысли», даже «приближением к кинематографу мысли».

Любопытно и другое. Стремление переложить выражение мысли на дикторский текст означает своего рода «недоверие» к способности самого киноизображения быть выражением мысли. (И надо заметить, такая точка зрения может действительно повести к тому, что киноизображение в иных случаях станет лишь чем-то вроде наглядного пособия при, так сказать, дикторе-лекторе...)

Но, конечно, множество замечательных фильмов — и без авторского голоса — глубочайше проникнуты мыслью, даже куда глубже, чем иные из тех, что с «голосом». Возражая Евг. Габриловичу, Д. Николаев верно замечает, что все то, что Евг. Габрилович относит лишь к возможностям «закадрового голоса», успешно осуществляется в совершенных фильмах «путем системы зрительно-звуковых образов, картин, деталей».

В обиходе пишущих об искусстве нередко получается так, будто мысль — это только абстрактные категории, отвлеченные понятия. Именно потому возникают затруднения, когда хотят поконкретнее проследить художественную мысль в чувственно-наглядном изображении.

Однако, например, Маяковский говорил о чувствуемой мысли. Что это такое — «чувствуемая мысль»? Не есть ли это просто поэтическая метафора?

Но ведь о чем говорит ленинская теория познания?

Она характеризует три ступени, существующие во всяком познании. «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности» (Ленин).

«Живое созерцание» — это ощущения, восприятия, первая, чувственная, ступень познания. Но когда, обогащенное абстрактным мышлением, наше сознание вновь обращается к практике, к конкретной действительности, в какой форме оно теперь отражает ее?

Конечно, не иначе как в форме восприятий и представлений: в чувственно-наглядной форме. Но это уже высшего порядка восприятия и представления, они проникнуты и определены познающей мыслью; здесь — в единстве — и конкретные образы и мысль.

Об этом обстоятельно говорит С. Рубинштейн в капитальном труде «Бытие и сознание». Критикуя школьную психологию за примитивность в характеристике восприятия, С. Рубинштейн пишет:

«Психология, для которой... все сводится лишь к восприятию элементарных физических свойств вещей, не преодолевает механистического миропонимания. Она не в состоянии объяснить восприятие как форму связи живого существа с окружающим миром и тем более не может понять восприятие человеком предметов, включенных в общественную практику. Совсем недоступным для такой теории остается восприятие человеком человека; это последнее вовсе выпадает из «научной» теории восприятия. Практика не мирится с таким урезанным пониманием восприятия; поэтому наряду с этим искусственно суженным «научным» понятием восприятия в языке сохраняется другое, значительно более широкое. Теория восприятия должна ликвидировать этот разрыв».

Восприятие человека человеком... Это имеет самое прямое отношение к природе художественного образа.

Ведь что такое восприятие человека человеком? «Конкретный образ»? Разумеется. Потому что это именно в о с п р и я т и е, а не абстракция. Но только ли? Конечно, нет. Никто не воспринимает только органами чувств, никто не глядит на жизнь, «как в афишу коза». Поэтому восприятие человека человеком есть также и мысль, вернее, система мыслей о «воспринимаемом».

Это и есть та «чувствуемая мысль», о которой говорил Маяковский. «Чувствуемая мысль» присуща всем нам в нашем жизненном обиходе. Но в художественном произведении она создается и с к у с с т в о м и проникает в жизнь гораздо конкретнее и глубже, чем это доступно нам — не мыслящим образами с такой целеустремленностью, как художник.

Значение «чувствуемой мысли» особенно велико в кинематографе, где предстают картины именно конкретных сцен жизни и прямые авторские высказывания далеко не являются правилом.

Вышеупомянутый дух искусствоведческой инерции помешал разработке важнейших проблем кинематографа. Ведь тут требовалось исследование именно м ы ш л е н и я образами — конкретного, наглядного, не сводящегося к словам. А как раз эти возможности мышления считались словно бы несуществующими...

ИТАК, ЧТО ЖЕ КОМПОНУЕТСЯ В ФИЛЬМЕ?

Применительно к кино часто говорят о так называемом «эффекте присутствия», то есть о зрительском ощущении участия в происходящем на экране. Но не менее важно то, что можно было бы назвать «эффектом понимания». Чтобы события, участником которых чувствует себя зритель, еще и были «прозрачны» в своем внутреннем значении, что далеко не всегда бывает в жизни и что достижимо вполне именно в искусстве, составляя главнейшее «чудо» искусства.

Достигается это «чудо» именно композицией ленты — определенным порядком охвата изображаемого.

Так как тут общая закономерность искусства, поясню это литературным примером: несколькими строками из того же «Станционного смотрителя», с которого мы начали.

Вот уже к концу повести такое сюжетное обстоятельство. Вырин, выйдя от Минского, обнаруживает за обшлагом ассигнации, сунутые туда соблазнителем Дуни. В негодовании он бросает их, топчет, потом возвращается, хочет поднять, но ассигнации уже подобраны. Это происшествие компонуется повествователем так, что смысл его становится предельно ясен.

Сперва подробности поступка, вызванного первым движением души: «Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел...» Потом подробности, говорящие о внутренней борьбе самолюбия с бедностью и победе последней: «Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился...». Следующие, лаконичнейшие слова: «...но ассигнаций уже не было» — приобретают особую выразительность, потому что пропажу ассигнаций мы вместе с Выриным замечаем как раз тогда, когда бедняк решается взять их. Повествователь не показывает прямо: кто и как подобрал ассигнации. Говорится только: «Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «Пошел!..» Такая композиция обостряет понимание происшедшего. Будь изображено и то, как молодой человек поднимал ассигнации, могли бы возникнуть неясности, могло бы создаться впечатление, что человек просто подобрал ничьи деньги. Но одно то, что, увидя возвращающегося Вырина, он подбежал к извозчику, изображает его уже как вора. И то, что Вырин видел, как тот, заметив его, спешит скрыться, изображает понимание бедняком того, что деньги унесены «хорошо одетым» вором. И особенно выразительны заключительные слова: «Смотритель за ним не погнался».

Сложнейшие внутренние оттенки происшедшего выявлены именно композицией, только расположением обстоятельств в читательском времени.

Можно ли сказать, что этот эпизод изображен «в форме самой жизни»? Эпизод, разумеется. Все могло быть так и в жизни. Но порядок, в котором мы обозреваем это происшествие, создан мыслью о нем. Поэтому будет наивно сказать, что композиция повествования следует «формам самой жизни». В повествовании компонуются формы мысли о том или ином моменте событий, созданных художественным вымыслом, те формы мысли, в которых читатель может сделать образную мысль художника своей образной мыслью.

Тут область тончайшего и необходимейшего мастерства и в кинематографе. Ведь сколь многие неудачи зависят от того, что внутренний смысл событий фильма был вполне ясен авторам, но оказался не раскрытым для зрителей: именно из-за пренебрежения к искусству композиции.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА...

Уместно наконец отбросить странную «стыдливость», которая понуждает расценивать четкость развития мысли и композиции только в негативном плане, только как признак «умозрительности», «иллюстративности» и тому подобное... К чему стараться забыть ту простую истину, что творение художника есть именно творение художника? Ведь, например, беря книжку Чехова, никто не говорит: ознакомлюсь-ка я с отражением жизни, а говорит: почитаю Ч е х о в а... То есть каждому из нас драгоценно именно художническое познающее претворение жизни.

Искусство отражает жизнь... Этой прописной истины мало для профессионального исследования художнического мастерства. Нередко останавливаются на этой прописной истине и оценивают фильм, всего лишь сопоставляя его события с реальной жизнью. В киноленте видят лишь отражение жизни. И композицию измеряют тогда лишь соответствием «течению жизни».

А ведь на самом деле в киноленте отражена н е т о л ь к о ж и з н ь, н о и м ы с л и о ж и з н и, н о и э н е р г и я п р е о б р а з о в а н и я ж и з н и.

Карел Чапек (в статье «Занимательность, народность и морализм») настаивает: задача книг «не только создавать образы героев — книги должны создавать и читателя... Я вижу великую моральную ответственность писателей... в том, что они порождают людей по образу и подобию того, что ими создано...» Здесь Чапек приближается к тому, что составило один из главнейших предметов теоретических работ Эйзенштейна, который утверждал, что произведение искусства, «п о н и м а е м о е д и н а м и ч е с к и, е с т ь п р о ц е с с с т а н о в л е н и я о б р а з о в в ч у в с т в а х и р а з у м е з р и т е л я». Это вносит решающе важные дополнения в понятие о композиции фильма. Касаясь, этого же, С. Юткевич замечает: «Кинематографист монтирует не пленку, а мысли и чувства зрителя...»

Что это означает конкретно?

Нередко встречаешься с чрезвычайно примитивным истолкованием теоретических работ Эйзенштейна, сводящимся примерно к следующему: Эйзенштейн изобрел такую склейку кадров, при которой из двух изображений, склеенных вместе, возникает мысль... Для Эйзенштейна кадры были только «иероглифами» для обозначения отвлеченных понятий... Эйзенштейн изобрел «интеллектуальное кино», которое не изображает конкретные события жизни, а только иллюстрирует отвлеченные понятия... А так как искусству не годится быть «иллюстративным», то не ясно ли, что теоретические труды Эйзенштейна не особенно-то важны для современной кинематографической практики?..

Такое примитивное, урезанное понятие об Эйзенштейне-теоретике и о созданной им теории монтажа бытует довольно широко...

А между тем монтаж в техническом смысле слова, то есть склейка кадров со всеми ее различнейшими возможностями,— лишь частный случай в той теории монтажа, которая разработана Эйзенштейном. Об этом обстоятельно говорится в его классических работах «Диккенс, Гриффит и мы», «Монтаж 1938».

Для глубокого исследования природы и средств кинематографа, отвлекшись от искусства и обратясь к основным и всеобщим закономерностям человеческой психологии, Эйзенштейн рядом примеров характеризует «т о т п р о ц е с с, п о с р е д с т в о м к о т о р о г о в с а м о й ж и з н и с к л а д ы в а ю т с я н о в ы е о б р а з ы в с о з н а н и и и ч у в с т в а х ч е л о в е к а».

В исследованиях Эйзенштейна подчеркивается, что наше сознание осуществляет определенный м о н т а ж жизненных впечатлений, строя образ предмета или события из его различных граней и свойств. Т о е с т ь «м о н т а ж н ы й п р и н ц и п» в о в с е н е е с т ь в с е г о л и ш ь о д н а и з в о з м о ж н о с т е й к и н о т е х н и к и; э т о г л у б и н н о е и н е п р е м е н н о е с в о й с т в о ч е л о в е ч е с к о г о с о з н а н и я в о о б щ е. Множеством примеров Эйзенштейн показывает, что на этом важнейшем обстоятельстве основаны художественные возможности не только кинематографа, но и всех искусств.

(Здесь крупнейший вклад Эйзенштейна в общую теорию искусства, в частности в теорию литературы, которая до сих пор не подошла к освещению этого основного психологического обстоятельства создания и восприятия художественных произведений; и во многом как раз потому ограничивается общими фразами об искусстве писателя...)

В своих исследованиях Эйзенштейн подробно освещает так понимаемый «монтажный принцип» в литературе, в живописи, а говоря о кино — в игре актера, в построении кадра.

Монтаж оказывается синонимом композиции, но в подлинном, соответствующем сути искусства смысле слова. Композицию нередко понимают лишь как расположение изображаемого. Монтаж предполагает не просто расположение, но расположение, осмысляющее, выявляющее и подчеркивающее внутренний смысл.

Нам здесь важно подчеркнуть одну из важнейших целей такого «монтажа» — художественной композиции в подлинном и глубоком смысле слова.

Эйзенштейн называет кинематограф «и с к у́ с с т в о м в з г л я д а». «И м е н н о н е г л а з а, а в з г л я д а — в о б о и х с м ы с л а х, о х в а т ы в а е м ы х э т и м т е р м и н о м».

Эти лаконичные — как всегда у Эйзенштейна — определения имеют исключительно важное значение.

СТРОИТЕЛИ ОБРАЗА МЫСЛЕЙ

Разберемся подробнее в утверждении Эйзенштейна о том, что «произведение искусства должно воспроизводить т о т п р о ц е с с, п о с р е д с т в о м к о т о р о г о в с а м о й ж и з н и с к л а д ы в а ю т с я н о в ы е о б р а з ы в с о з н а н и и ч е л о в е к а».

Каковы самые общие черты этого процесса, который должен служить прообразом в работе над фильмом?

Этот процесс, естественно, охватывает следующее. Некий новый для нас момент действительности, который предстоит освоить нашему сознанию. Работа восприятия и мышления, осваивающих этот новый для нас кусок действительности. Отраженный в нашем сознании образ этого куска действительности, уже освоенного нашим восприятием и мышлением.

Если Эйзенштейн прав, то в киноискусстве посвоему должны существовать все эти звенья. И они существуют.

Кинопроизведение, в сущности говоря, далеко не сводится к киноленте как таковой. Кинолента, собственно, лишь среднее звено в кинематографическом отражении жизни. Первое тут звено, разумеется, типизирующая жизнь, «история», созданная художественным вымыслом сценариста, осуществляемая режиссером перед камерой. Третье звено — образы этой «истории», запечатлевшиеся в нашем зрительском сознании. Роль же самого ф и л ь м а в том, чтобы сделать эту «историю» достоянием нашей образной памяти. Поэтому композиция совершенного фильма не может строиться иначе, как в предвидимых искусством кинематографиста формах зрительского восприятия и осмысления этой «истории».

В упоминавшихся выше и довольно распространенных мнениях о киноискусстве — между «историей», составляющей предмет киноповествования, и кинолентой нет, собственно, никакой грани. Именно потому «не оказывается места» для м ы с л и в композиции фильма; все «занято» событиями, событиями и событиями...

Но Эйзенштейн настаивает, что фильм, «понимаемый динамически», «е с т ь п р о ц е с с с т а н о в л е н и я о б р а з о в в ч у в с т в а х и р а з у м е з р и т е л я».

Каких образов? Разумеется, образов той «истории», которая составляет предмет киноповествования. О б р а з о в, а не просто событий.

Эйзенштейн подчеркивает сложность подлинного искусства. То, что составляет предмет киноповествования, созданный творческим вымыслом, существует «за кадром», а кинолента строится как процесс зрительского узнавания и осмысления этого.

Воссоздавая «процесс становления образов», кинолента строится на основе закономерностей восприятия и мышления, а не на одной лишь событийной логике.

Это важнейшее различие было осознано еще на заре кинематографа с появлением монтажа — в прямом его смысле,— как склейки кадров. Самые ранние фильмы просто воспроизводили на пленке ту или иную «историю». Открытие возможности монтажа создало возможность воссоздания хода мысли, охватывающей предмет повествования с необходимой избирательностью и углублением в избранное. Однако монтаж — как всего лишь склейка кадров — воссоздавал ход осмысления лишь «рывками».

Потому-то огромнейшее значение имеет «всеобщая теория монтажа», разработанная Эйзенштейном.

Согласно примитивным понятиям о киноискусстве, и «и с т о р и я», с о с т а в л я ю щ а я п р е д м е т к и н о п о в е с т в о в а н и я, отражает, типизирует жизнь и к и н о л е н т а отражает, типизирует жизнь.

Между тем процесс художественного отражения сложен. Жизнь отражена и типизирована в тех

событиях, которые созданы творческим вымыслом и составляют предмет киноповествования. Но самый фильм — композиция киноленты — не отражает жизнь непосредственно. Кинолента отражает жизнь, воссоздавая ее в зрительском сознании, «историю», составляющую предмет киноповествования. Кинолента является в этом смысле отражением отражения.

Именно потому подлинно художественный фильм заставляет не только видеть события, но и мыслить о них. Именно потому типизирующий смысл повествуемого раскрывается для нас, хотя на этот смысл и не указывается особо, раскрывается в самом движении картин, строящемся как движение мысли.

Другим из важнейших теоретических положений Эйзенштейна является определение кино как «и с к у с с т в а в з г л я д а». Эйзенштейн настаивает, что в каждом кадре и в художественном целом совершенного фильма должны сливаться воедино в з г л я д в смысле буквальном (то есть зрительское восприятие происходящего на экране) и в з г л я д в смысле переносном (то есть мысль о видимом, мировоззренческая оценка видимого).

Вышеупомянутый дух слепого цитатничества препятствовал теоретической разработке этих важнейших закономерностей искусства. Ведь в з г л я д ы в смысле мировоззренческом — это мысли, а мысли могут существовать будто бы только в виде слов и, значит, никак не могут слиться воедино с конкретной, видимой сценой... Таковая это уж «особь статья», нечто лишь «чувственно-наглядное», но не мысль...

Между тем основы психологии гласят о теснейшем единстве восприятия и мышления в жизненной практике.

Наше восприятие окружающего определено нашим отношением к жизни, мировоззрением. Восприятие и з б и р а т е л ь н о — в зависимости от этого. Мировоззрение «редактирует» работу органов чувств. Это относится к азам психологии, но как-то не принимается в расчет многими из пишущих об искусстве, рассуждающими о некоей только «чувственной наглядности» вне мышления*.

Поэтому кадр, действительно в о с п р и н и м а е м ы й,— это кадр не только охватываемый глазом, организованный в пространстве и времени, но еще и о с м ы с л я е м ы й. Более того, предвидимое кинематографистом осмысление должно определять и зрительную композицию, сказываясь в соответственном «редактировании» кадра.

В жизни каждому в той или иной мере свойственно единство в з г л я д а «в обоих смыслах, охватываемых этим термином». Видя что-нибудь, мы непременно и думаем о видимом. Но в житейском обиходе это часто бывает поверхностным, мимолетным, а то и превратным.

А кинематограф, будучи искусством, воссоздает такое восприятие, которое по тонкости, точности, многогранности охвата намного превосходит наши «обиходные» возможности. Но именно поэтому мы ожидаем от фильма и неменьшей глубины мысли. Самая великолепная операторская техника — чудеса восприятия — не только пропадает впустую, но — более того — раздражает, когда фильм не проникнут мыслью. «Пустая картина»,— говорит тогда самый неискушенный зритель. И он прав. Потому что обостренность зрения без «редактирующей» его мысли оказывается чем-то мучительным, чем-то сродни болезненным душевным состояниям, когда мысль бездействует и органы чувств работают «вхолостую».

Так, по самым основным законам человеческой психологии, ни один фильм не может быть построен иначе как «в формах мысли». Бесплодно приписывать «формы мысли» композициям фильмов лишь одного какого-то «течения», а другие «течения» считать обходящимися каким-то чудом без «форм мысли». Всякий фильм строится в «формах мысли». Все дело в том — каковы качества и каковы формы выражения этой мысли. Это важнейший вопрос в ожесточенной идейной борьбе современности, глубоко захватывающей искусство.

Композиция всякого фильма строится не только как развертывание событий в зрительском восприятии, но и как развертывание осмысления этих событий.

Положение Эйзенштейна о том, что кинолента определяет «процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя», исключительно важно потому, что обращает наше внимание на существеннейшую сторону воздействия фильмов.

Строя и компонуя фильм, кинематографист создает в нас о б р а з м ы с л е й об этой «истории». Образ мыслей, гораздо более сложный и обостренный, чем мог бы возникнуть в нас в самой жизни перед подобными событиями. И вместе с тем образ мыслей совершенно определенный — такой образ мыслей, который отстаивается кинематографистом как художником-идеологом.

Именно потому что картины, развертывающиеся в фильме, воссоздаются в работе нашего сознания: мы усваиваем не только картины, но и предложенные художником способы мышления. Они становятся нашим достоянием и за пределами данного фильма. Мы начинаем думать о предстающем в самой жизни так же, как думали, воспринимая фильм.

---

* В этом тоже сказалось влияние упомянутых досадных обстоятельств. Названные основные положения психологической науки, сполна представленные еще в учебнике психологии 1948 года, были почти вовсе упразднены в учебнике 1956 года.

Воздействие искусства нередко усматривается лишь в «силе примера», свойственной героям произведения, становящимся «образцом для подражания». Это глубоко верно. Но «сила примера» заключена в фильме еще и в другом — в образе мыслей, определяющем весь ход, всю композицию киноленты, становящемся нашим достоянием.

В современной борьбе за умы людей никак нельзя пренебрегать этим обстоятельством, выступающим прежде всего именно в композиции фильма.

Кинематографист — строитель образа мыслей в самом буквальном смысле слова. Это важнейшая часть его художнического вклада в преобразование жизни средствами киноискусства.

Здесь было бы заманчиво хотя бы в самых общих чертах проследить, как идет в современном кинематографе борьба за образ мыслей современников, как буржуазное кино стремится приземлить, опустошить человеческое сознание средствами изощренно-лживой композиции и как кинематограф социалистического реализма противопоставляет этому образ мыслей, достойный имени человека, окрыляющий и раскрепощающий душу.

Но это уже тема специальной статьи. Необходимо ведь сперва попробовать отстоять самые права мысли на конкретное «место» в кинофильме, подчеркнуть подлинную природу композиции фильма — композиции не только событий, но и их осмысления.

Этим и ограничивается задача данных заметок.

Письмо в редакцию

Существуют ли секреты проката?

Статья тов. Я. Львова о работе кинопроката* ставит большой и важный вопрос, который неоднократно обсуждался и продолжает обсуждаться в самых различных организациях.

В частности, этому вопросу было посвящено несколько заседаний Госкомитета по кинематографии. Комитет в своих решениях на основе серьезного изучения дела на местах устанавливал причины плохой работы в области кинопроката и одновременно подчеркивал, что сотни тысяч работников киносети и проката отдают много сил организации показа зрителю лучших произведений советского киноискусства.

Тов. Львов в своей статье обвиняет все органы проката в пропаганде плохих фильмов (главным образом капиталистических стран) и в умышленном «утаивании» от зрителей лучших советских картин. На основании каких фактов делаются эти выводы?

На основании трех статей в газетах «Туркменская искра», «Призыв» (г. Владимир) и «Целинный край». Положительный пример, приведенный газетой «Тамбовская правда», затерялся в комментариях автора.

Даже если поверить, что материал, напечатанный в приведенных статьях, правильно освещает положение дел (а это далеко не так), то и тогда нет никаких оснований распространять эти частные случаи на всю страну. Нельзя этого делать, хотя бы потому, что можно привести десятки и сотни статей в газетах и журналах, в которых описываются примеры хорошей работы с фильмами и зрителями.

Далеко ходить не надо, возьмите последние номера газеты «Советское кино» и журнала «Советский экран», и вы увидите там наряду с критическими много материалов, показывающих хорошую работу кинотеатров.

Теперь по существу приведенных фактов, взятых из газет.

Как утверждает автор, фильмы расписываются по кинотеатрам управляющими конторами проката и директорами кинотеатров, которые имеют плохой вкус и потому не показывают в театрах лучшие фильмы.

Нельзя согласиться с таким утверждением. Если в отдельных местах такое положение и есть, то повсеместно существует другая практика.

Просмотром фильмов, планом их выпуска, росписью по театрам и рекламированием занимаются советы при конторах кинопроката, в которые входят представители общественности, а время показа и количество экрано-дней фильмов производства капиталистических стран определяются совместно с советскими и партийными организациями.

* Я. Львов. Изучая секреты успеха... — «Искусство кино», 1965, № 2.

Сравнение срока показа картины «Парижские тайны» — в июне и картины «Синяя тетрадь» — в апреле неубедительно. Потому что в апреле были выпущены еще такие фильмы, как «Тишина» и «Мандат», а к первомайским праздникам вышла на экран новая картина «Сотрудник ЧК»; одновременно во всех кинотеатрах были организованы широкие показы лучших фильмов выпуска прошлых лет, в том числе были и «Коммунист», и «Рассказы о Ленине», и «Баллада о солдате», и многие другие.

Нам известно, что в тех же кинотеатрах г. Владимира, о которых говорится в статье тов. Львова, картина «Живые и мертвые» имела 53 экрано-дня, «Тишина» — 48 дней, «Родная кровь» — 45 дней, «Все остается людям» — 46 дней, «Гамлет» — 41 день и т. д.

Если сравнить организацию выпуска фильмов, то можно увидеть, что «Синяя тетрадь» имела очень большую рекламу и прессу, а «Парижские тайны» никак не рекламировались.

Мимо таких фактов проходить нельзя. Надо давать объективную картину работы.

Если бы тов. Львов и его соавторы из туркменской и владимирской газет захотели всерьез проанализировать работу киносети, то они без труда обнаружили бы, что фильм «Парижские тайны» и ему подобные очень сильно отстают по количеству зрителей даже от средних советских картин, а количество зрителей, просмотревших лучшие наши фильмы, не может идти ни в какое сравнение с любым фильмом производства капиталистических стран.

На основании чего автор утверждает, что «прокатчики» в погоне за «кассой» «то и дело обращаются ради выполнения планов к фильмам не лучшего рода»?

Разве картины «Живые и мертвые», «Тишина», «Родная кровь», «Человек, который сомневается», «Все остается людям», «Оптимистическая трагедия» и многие другие, собравшие по 30—40 и более миллионов зрителей каждая, не лучшего рода фильмы? Ведь именно эти фильмы позволили перевыполнить план первого полугодия 1964 года.

Необходимо отметить, что на все фильмы производства капиталистических стран приходится от 15 до 20 процентов общего количества зрителей.

Почему, говоря о работе проката и обвиняя его людей в делячестве, забывают о десятках миллионов зрителей, побывавших на таких картинах, как «Люди и звери», «Девять дней одного года», «Гамлет», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Чистое небо», и многих других. Разве зрители видели эти картины в избранных клубах? Нет! Десятки миллионов зрителей на каждую из перечисленных картин— это большая организаторская работа тех самых «деляг» и «коммерсантов», которых так любят «обрабатывать» некоторые авторы.

В киносети много недостатков, есть еще плохие, неумные работники, их надо критиковать, надо бить по недостаткам, но нельзя частности распространять на всю страну.

Как известно, наши студии выпускают еще немало слабых картин, однако никто не делает выводов, что советская кинематография плохая, наоборот, мы радуемся и поддерживаем каждую, даже небольшую удачу.

Вопрос успеха или неуспеха того или иного фильма — очень сложный и серьезный вопрос, и ответить на него так, как отвечает тов. Львов, будет по меньшей мере легкомысленно.

Статья заканчивается пожеланием, чтобы лучшие произведения кинематографического искусства были и самыми любимыми и самыми «ходовыми», чтобы они стали необходимы всем. Но, как показано выше, это так и есть. Лучшие произведения и являются самыми любимыми и «ходовыми». Если ознакомиться с количеством зрителей, просмотревших эти произведения, то в этом легко можно убедиться. Но не всегда произведения, признаваемые критиками как выдающиеся, получают общенародное признание. Как известно, вокруг таких фильмов, как «Человек идет за солнцем», «Мир входящему» и некоторых других, было очень много шума и захлебывающихся от восторга статей в различных газетах и журналах. Реклама и пресса, о какой не могут и мечтать такие картины, как «Родная кровь» или «Человек, который сомневается» и другие, а количество зрителей, просмотревших эти фильмы, в 2—2,5 раза меньше, чем на последних фильмах. Хотя количество кинотеатров, предоставленных и тем и другим картинам, было примерно одинаковое.

Произошло это потому, что фильмы, подобные фильмам «Человек идет за солнцем», «Мир входящему» и другим, имеют серьезные художественные просчеты.

Нам кажется, что журналу «Искусство кино» следовало бы вплотную заняться изучением причин успеха или неуспеха у зрителей разных кинофильмов.

Нам известно, что комедии и приключенческие картины всегда имеют успех, и это понятно.

А вот почему равнозначные по своим художественным и идейным качествам картины, имевшие большой успех, все же разнятся по количеству зрителей: «Судьба человека» и «Чистое небо» имели на 20 процентов больше зрителей, чем «Баллада о солдате»? Картину «Люди и звери» просмотрело на 30 процентов больше, чем «Девять дней одного года». Эти примеры можно продолжить. Если сказать, что эти цифры — результат деятельности работников проката, — значит ничего не сказать и уйти от существа вопроса.

Конечно, от работы кинотеатров и контор проката многое зависит. Здесь есть большое количество недостатков, неумелой работы, бездумного отношения к делу и т. д. Мы с большим вниманием относимся ко всем критическим, деловым замечаниям. Нужно только, чтобы они были основаны не на случайно выдернутых фактах из трех газет, а являлись результатом серьезного всестороннего анализа состояния дела.

В заключение хотелось бы сделать еще одно замечание. Во многих статьях говорится о вредности увлечения показом фильма «Парижские тайны», а ведь ни одной статьи, критикующей этот фильм, помогающей зрителям разобраться в данной картине, мы нигде не увидели. Наша пресса очень мало помещает рецензий на кинофильмы, идущие в кинотеатрах, как советские, так и зарубежные. А ведь эти статьи должны играть одну из самых главных ролей в воспитании «кинематографических вкусов зрителей».

М. ФАДЕЕВ,
заместитель начальника Управления кинофикации и кинопроката

Пора бы знать секреты!

Итак, заместителю начальника Управления кинофикации и кинопроката тов. М. Фадееву не понравилась статья «Изучая секреты успеха...». Возможно, если бы он был просто зрителем или просто кинематографистом, он нашел бы в этой статье кое-что такое, над чем все-таки надо задуматься, прежде чем спешить с сердитым ответом.

Но он считает самым важным ответить, и как можно скорее. Чтобы никто, упаси боже, не подумал, что он согласен с критикой. Или хотя бы задумался над ней. Или хотя бы обеспокоен тем, как сделать наилучшие фильмы достоянием наибольшего числа зрителей. Он спешит уверить всех, что никаких секретов тут нет, все ясно, дела идут хорошо — за исключением, конечно, отдельных недостатков, частных просчетов, нетипичных промахов и т. д. Об этом ведь тоже надо упомянуть, вот он и упоминает. Опять-таки, чтоб не подумали, что он не подумал.

И хотя бы одна строка выражала в письме если не волнение, то хотя бы беспокойство! Многое можно было бы простить заместителю начальника Управления кинофикации и кинопроката, если бы удалось обнаружить в строках его статьи следы огорчения — не из-за того, что его критикуют, а из-за существа дела! Куда там...

Кто же прав — тов. Я. Львов или тов. М. Фадеев?

Надо сказать прямо — тов. Я. Львов неправ: слишком уж мягко критикует он Управление кинофикации и кинопроката. Не вник, как говорится, в должной мере. Слишком деликатно пишет о потерях в сети кинопроката — и материальных и, так сказать, моральных.

Это стало очевидным сразу же, как только вышел в свет журнал «Партийная жизнь» со статьей, озаглавленной «Фильм, экран, зритель» (1964, № 20).

В статье говорится, что в нашей стране 11—12 миллионов зрителей ежедневно смотрят фильмы, причем число кинозрителей за прошлый год значительно возросло. Однако, как доходят до народа те произведения кино, которые, собственно, и делают его ударной силой идеологического фронта? «Чем заполнен экран? Как понимают свою задачу люди, осуществляющие на местах репертуарную политику?»

Вот об этом и пишет подробно автор статьи П. Московский. Пишет о том, как огромны духовные потери кинозрителей. Вот пример: оказывается, только 10,8 процента зрителей Украины посмотрели «Балладу о солдате» за четыре года проката замечательного фильма по республике. А фильм заслуживает того, чтобы его посмотрели все. Нетрудно вывести процент потерь.

На советские экраны ежегодно выходят десятки фильмов, созданных в странах социализма. Выходят и фильмы, сделанные в буржуазных странах и несущие в себе буржуазную идеологию. Что ж, идеологическая борьба за зрителя сложна, ее «нельзя вести по старинке, отгородившись от внешнего мира, не учитывая реальных условий времени», — верно говорится в статье «Партийной жизни». Пусть наши фильмы борются с фильмами чуждой идеологии — в реальной борьбе крепнет наше искусство, учится завоевывать зрительские сердца.

Плохо, если работник проката видит в нашем фильме «идеологическую нагрузку», а в буржуазном — источник дохода, средство выполнения плана. Вот тут-то и начинаются роковые его промахи. «Среди некоторых киноработников все еще бытует вредное деление фильмов на так называемые «коммерческие» и «воспитательные», — пишет «Пар-

вые примеры. Воспользуемся одним из ряда равноценных. Директор кинотеатра «Пахтакор» (Ленинабад) решил выпустить на экран сразу две картины — «Оптимистическую трагедию» и «Женщины Востока». Одну, так сказать, для идеологии, другую — для коммерции. Он просчитался — зрители предпочли советский фильм. Директор кинотеатра «Октябрь» тов. Ахлодова (там же) на протяжении ряда месяцев навязывала зрителям фильм «Семь невест для семи братьев», была упряма в своем понимании вкусов зрителя до того, что месяц за месяцем возвращалась к этому фильму, даже при том, что его смотрели 40—50 зрителей. Как же, она-то знает, что нужно зрителю!

В том-то и беда, что многие работники проката — впрочем, если хотите, тов. М. Фадеев, напишем «некоторые» или даже «отдельные» — давно перестали понимать зрителя.

Они считают себя деловыми людьми, умеющими, так сказать, делать прокат. Они полагают, что сила их в знании вкусов зрителя.

Сколько убытков приносят они государству!

Идет в Кишиневе, в кинотеатре «Патрия», фильм «Живые и мертвые». Зрители хлынули на правдивый, мужественный, талантливый фильм о трагических днях народной жизни. Хлынули, так сказать, сверхпланово. Согласно заранее составленным планам (тем самым, о которых говорится у Я. Львова), фильм А. Столпера должен идти всего семь дней. И на восьмой день директор снимает его с половины сеансов, заменяет вещицей, более соответствующей его вкусу, — «Навеки твой». Еще через день он оставляет советский кинобоевик только на двух сеансах.

Между тем фильм «Навеки твой» собирает примерно половину зрительного зала.

...Но тут мы слышим голос из Управления кинопроката: «Нельзя частности распространять на всю страну».

Ладно, не будем этого делать. Проверим хотя бы на примере одного этого фильма, что тут частности, а что не частности.

Бухара. «Живые и мертвые» дают 133 процента плана. Тем не менее фильм снимают и заменяют «Черными очками».

Благодаря этому посещение сеансов падает до 60 процентов. Ничего, кинопрокат лучше знает, что нужно зрителю.

Ленинабад. «Живые и мертвые» дают 264 процента плана. И все-таки фильм заменяют импортными киноизделиями.

Кировакан. Зрители до отказа заполняют кинотеатр, где идет эта картина, но ее заменяют, пишет в газете «Коммунист» заместитель заведующего идеологическим отделом ЦК КП Армении Б. Авчян.

Элиста. Газета «Советская Калмыкия» сообщает, что в Целинном районе Калмыкии раньше времени снят с экранов тот же фильм.

И все это частности?

Допустим. Продолжим наше обозрение.

Ташкент. В кинотеатре «Навои» идет фильм «Третья ракета». Зрители посещают сеансы неплохо. Тем не менее он заменяется «Мужчиной в нашем доме». Посещение падает, хотя, по мнению лиц, планирующих местный прокат, «Мужчина» должен выдержать 62 сеанса!

В другом кинотеатре идет «Иоланта». Хорошо идет. Тем не менее ее заменяют «Семейным талисманом». Дают этому «боевику» вчетверо больше сеансов — а на каждом вдвое меньше зрителей.

Пермь. Контора проката решает поправить свои дела пресловутой «Девушкой моей мечты». Пресловутая она потому, что уже при первом своем появлении в советских городах, еще не оправившихся от войны, вызвала протесты зрителей.

«Девушка» провалилась. Обидно за кассу — это ведь наша общая, государственная касса, но, право же, хорошо, что такие фильмы проваливаются — значит художественная культура зрителя растет.

Чарджоу. Фильм «Тишина» раньше времени снят — ради чего? Ради «Черной маски».

Большая проблема кинопроката — долголетие лучших советских фильмов. Уже выпущены новые экземпляры «Чапаева», «Молодой гвардии», «Члена правительства», «Щорса»; предстоит новое тиражирование и других шедевров нашей кинематографии.

Что делает с ними прокат?

«Во многих городах состоялись премьеры обновленного «Чапаева». В местном же кинопрокате и Управлении кинофикации решили, что «старый фильм» помешает выполнению плана, и отвели ему лишь несколько будничных сеансов. Та же участь постигла и знаменитого «Щорса». Вновь выпущенный на экраны осенью прошлого года, он стал у нас буквально невидимкой. Согласно расписанию, составленному в конторе кинопроката и опубликованному в газетах, «Щорс» должен был два дня демонстрироваться на утренних сеансах в кинотеатре «Ватан». Однако ватановцы даже не потрудились получить картину, а вместо нее показывали «Железную маску». Так пишет в «Ташкентской правде» Г. Иванов.

Неплохая замена, не правда ли?

Дело, конечно, вовсе не сводится к доле импортного фильма в прокате. Это лишь одна сторона проблемы, стоящей перед кинопрокатом.

Идейная активность проката, его инициатива, желание и умение помочь фильму, заслуживающему внимание зрителя,— вот что важнее всего!

В самом большом кинотеатре Ашхабада фильм «Все остается людям» был выпущен без всякой подготовки — без хорошей, разнообразной рекламы, без пропаганды фильма в печати. Зал на первых же сеансах был заполнен только наполовину.

А мы знаем, как много можно сделать для пропаганды хорошего фильма. Вспомним, как был обставлен выпуск «Председателя» в Москве. Выступления авторов по радио, телевидению, газетные интервью, обильная информация в печати, встречи кинематографистов со зрителями. Монопольный длительный показ в самом большом кинотеатре города сигнализирует зрителям — внимание, этот фильм надо посмотреть! К тому же — яркие, запоминающиеся афиши и прочие спутники кинопремьеры...

Есть очень важная особенность «монопольного» показа фильма на одном из центральных экранов— зрители постепенно друг от друга узнают о характере фильма. И благодаря этому (хотя на первом месте должна была быть информация в печати) знают, на что идут. Очень важное условие успеха! Представьте себе торговые «точки», где покупатели просто опускали бы полтинники в автомат, не зная, что они получат.

Так бывает сплошь и рядом. Зритель часто не знает, какого характера фильм предложен ему сегодня. Представьте себе зрителей, желавших посмотреть что-нибудь развлекательное, лирико-комедийное из жизни двадцатилетних и попавших на психологически сложное произведение. Одно только несовпадение «спроса» и «предложения» может плохо сказаться на судьбе фильма. Самый недобрый зритель—тот, кто шел на фильм другого рода. Представьте себе почитателя оперетты, по ошибке попавшего на трагедию...

Надо научиться информировать зрителя — тактично, толково, без залихватских рекламных трюков, совершенно неуместных в нашей стране. «Рекламные ролики», в которых обычно смонтированы погони, пожары, пощечины, взрывы и прочие эффекты далекого прошлого кино, обычно ничего зрителю не дают. Часто губят репутацию фильма аннотации, казенными формулировками определяющие тему фильма. Немногословный, но внятный рассказ о фильме в газете, по радио, по телевидению, рассказ человека, внушающего доверие зрителю,— вот чем надо предварить выход на экраны хорошего, талантливого фильма.

В «Правде» было напечатано письмо о том, как рыбаки и моряки Дальнего Востока перед уходом надолго — на месяцы — в океан выбирают фильмы в конторе проката.

«Медальон с тремя сердцами» или «Дьявольскую западню»? Названия интригующие. А может быть, «Человека, который сомневается»?

— Что это за картина?— спрашивает парень «составительницу программ».

— Не знаю.

Парень тянется к таинственной черной книге — «Аннотированному каталогу фильмов действующего фонда».

Увы, среди четырнадцати названий фильмов, начинающихся со слова «Человек», нужного не находится. Но если бы даже и нашелся он... Вот комментарий к фильму «Человек человеку»: «Музыкальная кинофантазия о дружбе и взаимопонимании между народами».

Великое множество зрителей живет в рабочих поселках, в новых небольших индустриальных городах и поселках. Как заботится кинопрокат о таких зрителях? Об этом мы можем узнать из корреспонденции в газете «Лесная промышленность» о кинообслуживании работников леспромхозов Вологодской области. «В поселковом клубе одни и те же фильмы идут по нескольку раз. Три раза привозили киноленты «Сын», «Ночь перед рождеством» и другие. Зачем тратить средства на их доставку и показ, если в зале все равно пусто?»

Вот еще один большой вопрос кинопроката — какие фильмы и как часто смотрят дети.

Здесь мы не сможем даже бегло коснуться этой темы — она требует особого разговора. И еще более острый вопрос — обслуживание сельского зрителя. На страницах нашего журнала* были опубликованы корреспонденции, показывающие, как неблагополучно обстоит дело в этой очень важной области кинопроката.

Насколько нам известно, серьезных, основательных изменений к лучшему в кинообслуживании села до сих пор в широких масштабах не произошло.

В незначительной степени используются богатейшие фонды хроники, научно-популярных фильмов. До некоторой степени задача решается включением таких фильмов в «Большие кинопрограммы». Но как еще редко видят их зрители! Пора бы узаконить «Большую кинопрограмму», и не только на последнем субботнем сеансе.

В свое время фильмы просветительного характера включались в сельские сеансы бесплатно. Сейчас это делается очень редко. Иногда нарушаются указания о бесплатном показе таких фильмов.

Еще один острый вопрос: ненормальные взаимоотношения органов кинопроката с профсоюзными организациями, способными содействовать продвижению фильмов. Как показало недавнее обследование, есть богато обставленные дворцы культуры, двери которых открываются только для торжествен-

* «Искусство кино», 1963, № 8.

ных собраний и почетных гостей. Возмутительное извращение самого слова «культура»!

Вот какая дикость допущена в Грузии: руководители республиканского кинопроката мешали прокату фильмов в клубах. Почему?— спросите вы удивленно. А потому, что не желали допустить «конкуренцию». Тысячи дней простояли в общей сложности в бездействии клубные киноустановки в Грузии. Кто в проигрыше? Государство, зрители. Отдельные деятели грузинского кинопроката, очевидно, в выигрыше.

Недопустимо положение, при котором возможна такая «конкуренция». Пора найти новые формы общего проката — в интересах зрителей, в интересах производства.

Почему бы не открыть кинотеатры комсомола? Это вызвало бы оживление юношеской инициативы. Представим себе: райком комсомола руководит одним или несколькими кинотеатрами, заботится об информации зрителей, о пропаганде лучших фильмов, о творческих дискуссиях.

Как нужны филиалы кинотеатров при школах, при вузах! Разве откажутся молодежные общественные организации от руководства такими филиалами?

Уже сегодня возникают кинотеатры на общественных началах. Всюду найдутся любители киноискусства, готовые отдать интересному делу личное время. Надо помочь им, пойти навстречу.

Побольше общественной инициативы — и прокат только выгадает от нее.

●

Нет у работников кинопроката и кинофикации оснований быть в восторге от своей работы и сердиться на критику. Слишком много надо сделать, чтобы добиться максимальной «отдачи» каждого талантливого фильма.

И надо знать, надо открывать секреты успешной работы кинотеатров. Их знают умелые, инициативные, болеющие душой за важное дело прокатчики. Эти секреты должны стать общим достоянием.

ДНЕВНИК РЕДАКЦИИ

В Союзе журналистов СССР состоялась дискуссия на тему «Современная проза и кино», организованная секцией критики Союза журналистов, Союзом работников кинематографии СССР и писательским объединением киностудии «Мосфильм» совместно с редакцией нашего журнала. Значимость проблемы обусловлена уже тем, что в прошедшем году почти восемьдесят процентов фильмов, как сказал в своем вступительном слове критик Г. Капралов, было поставлено на основе литературных произведений, напечатанных ранее в журналах или же изданных отдельной книгой.

С каждой экранизацией неизбежно связан вопрос о потерях при переводе с языка прозы на язык кино, вопрос о соотношении писательского замысла и режиссерской трактовки.

Выступивший с сообщением критик и сценарист М. Блейман, анализируя такие фильмы из прошлого нашего кино, как «Поручик Киже», Чапаев», и работы последнего времени «Двое в степи», «Большая руда», «Свет далекой звезды», «Непридуманная история» и другие, говорил, что неудача, постигающая режиссера при экранизации, определяется чаще всего недооценкой эстетической природы кино. При этом не важно — и практика убеждает нас в этом,— кто именно экранизирует вещь — сам писатель, драматург или режиссер, ибо чаще всего в расчет берется то, что написано, и упускается из виду, каким способом перенести прозу на экран. Сценарист — самостоятельная литературная профессия, и надо быть мастером сценарной литературы, чтобы написать сценарий на уровне собственной книги. Нужно хотеть и нужно уметь уже в сценарии строить кинематографический образ.

Неверно, однако, было бы валить все беды на драматурга. Мы нередко убеждаемся в том, что режиссер ограничивается использованием «материала», который предлагает книга, будучи не способным войти в мир литератора, уловить его интонацию, его восприятие жизни, его отношение к героям.

Есть ли определенная закономерность в обращении кинематографа к литературе? Существует ли проблема: экранизация или киносценарий? Чего ждет зритель — точной иллюстрации к прозе или самостоятельного ее прочтения? Вот круг и характер вопросов, обсуждавшихся на дискуссии, в которой участвовали критики Л. Лазарев, В. Панков, Н. Кладо, А. Бочаров, Г. Митин, Св. Котенко и сценарист Е. Гуляковский.



Знакомые мотивы

Начинать беседу с вопроса о неудавшейся, хотя и отдаленной по времени роли, вероятно, не очень тактично. Но поскольку нам уже известно мнение о ней самого Владимира Николаевича Емельянова, мы решаем рискнуть...

— Скажите, как вы могли согласиться на роль Вершинина в фильме «Тропы Алтая»?

— Согласиться? Неужели вы думаете, что все зависит от согласия актера?! Увы! Если бы это было так, я убежден, что количество скучных и примитивных фильмов, предлагаемых зрителю, значительно сократилось бы. Беда в том, что очень часто при подборе актеров на роль творческие мотивы отодвигаются на второй план, а главными становятся нужды и требования кинопроизводства. То план студии по запуску фильмов под угрозой — хватаются за несовершенные сценарии, мол, в процессе съемки доделаем. То «уходит» натура, то студию, того гляди, перестанут финансировать— и начинается лихорадка. В таком положении самое главное — запустить фильм в производство, и каждый искренне верит в то, что впереди еще уйма времени и все можно будет доделать, «дотянуть», «довести». А пока надо выручать студию. Наспех подбираются актеры, формируются съемочные группы... И «выручка» часто выходит, как говорится, «боком».

Очевидно, в подобных случаях следовало бы проявить определенную твердость характера, не поддаваться общему настроению, но, поверив обещаниям, что сценарий будет переделан, соглашаешься, и вот вам результат — Вершинин в «Тропах Алтая». Смотреть картину я не пошел, мне стыдно.

— За кого?

— Стыдно за актера Емельянова. За то, что сыграл он этакого «правильного», «стопроцентного» ученого, чуждого каких бы то ни было эмоций, переживаний. Каждый его шаг заранее предусмотрен и известен, слова такие кругленькие и гладенькие, не трогают ни ум, ни сердце, и никто им не верит. И скучно ему, бедняге, на экране, а уж о зрителе и говорить нечего.

— Но ведь вы, такой опытный актер, когда брались за эту роль, понимали, что иного результата и быть не может.

— Понимать-то я понимал. А что делать? Ведь порой мы, актеры, бессильны, потому что, к сожалению, режиссеры очень часто, подбирая актеров, исходят только из внешних данных и совершенно не считаются с нашими замыслами, стремлениями. У нас в Студии киноактера бывают даже такие курьезы—присылают телеграммы: «Нужен актер типа Стриженова», «Рекомендуйте актрису типа Мордюковой», «Нужен актер с лицом Масохи» или «с бровями Голованова». Очевидно, что в подобных случаях режиссер надеется создать характер из того «материала», который выберет. Вот и получается, что актер как творческая личность вроде бы здесь и ни при чем. Повесили тебе на шею ярлык, так ты и будешь ходить из картины в картину — то крупным деятелем, то учителем, то диверсантом, то простым рабочим парнем. И ведь беда наша в том, что этот самый ярлык не дает актеру вырваться из его цепких объятий вовсе не потому, что он творчески не способен, а потому, что ему не дают этого сделать. Потому, что режиссер очень часто не верит актеру, исходит лишь из своего вйдения образа, а с тем, как видит его актер, не считается, слушать ничего не хочет.

Вспомните такого замечательного актера, как Борис Петрович Чирков. Ведь после Максима ему будто специально подбирались роли, где он должен был играть что-то схожее с уже утвердившимся за ним «амплуа». Посмотрите творческую биографию Бориса Федоровича Андреева. Сколько лет он во всех фильмах играл Харитона Балуна из «Большой жизни», только с какими-то отклонениями. И все это потому, что режиссеры часто не дают себе труда заглянуть в душу актера, поинтересоваться его вйдением образа, поверить ему. Штамп — какое это зло, какое это несчастье для актера!

И совсем иное самочувствие появляется, когда работаешь с режиссером, который видит в тебе

художника, считается с твоим пониманием роли, верит тебе, дает ощущение творческой свободы.

Сошлюсь на свою работу с режиссером Басовым. Вы видели меня в роли отца в фильме «Тишина»? А актера Плотникова в роли декана института Морозова? Объективно ничего общего нет ни в характерах этих героев, ни в их внешнем облике. Однако Басов, пригласив меня сниматься в его фильме, предложил на выбор обе эти роли. Естественно, что такое предложение мог сделать только режиссер, верящий в возможности актера.

Я выбрал роль отца. Мне всегда важно, чтобы характер человека раскрывался в драматических обстоятельствах. В таких ролях, как Вохминцев, нельзя играть или стараться играть, а надо чувствовать, жить жизнью образа. Вот, к примеру, что такое сцена ареста? Можно было сыграть ее как ужас перед случившимся с тобой лично.

Емельянов вскочил со стула, схватился за голову руками, изобразил страдание: «Я погиб! Я погиб!» — заметался по комнате.

— Но ведь смысл-то ее не в этом! Я, коммунист Емельянов, играя коммуниста Вохминцева, понимал, что в те годы мы верили в непричастность партии и Сталина к свершавшимся злодеяниям, и я должен был всем поведением в момент ареста доказать своим детям, что произошла ошибка, совершена несправедливость и я ни в чем не виновен. Я должен был оставить в их душах надежду. Я считал, что есть единственное решение этой сцены — то, которое вы видели в фильме.

В беседе с режиссером перед съемкой выяснилось, что наши точки зрения во многом совпадают, и, убедившись в «синхронности» нашего «вúдения», он предоставил мне самостоятельность. Правда, я понимаю — все это так, сразу не приходит.

Конечно, совпадения индивидуальностей не так уж часты, и, как правило, режиссер убеждает, помогает, подсказывает, показывает — словом, работает с актером. Но работает, а не приказывает, не диктует. Ведь нажим всегда обернется в готовой картине фальшью, неестественностью.

— Но, вероятно, бывает и так, что актер целиком не принимает трактовку режиссера, однако по разным обстоятельствам вынужден играть. Что тогда?

— Тогда? Актер начинает стараться играть, и получается... Да что мы будем теоретизировать, я лучше приведу один случай из собственной практики. На подмостки сцены я вступил впервые почти сорок лет назад в Пермском ТРАМе. За двадцать с лишним лет переиграл там множество ролей, и одной из любимых была роль Тетерева в горьковских «Мещанах». Где-то в 50-х годах этот спектакль тогда уже Пермского драматического театра решили выставить



на Государственную премию. Прибыла из Москвы комиссия. В театре все напряжены, взволнованы. В день спектакля я пришел за три часа до начала, загримировался и начал обдумывать каждую сцену. Поднялся занавес, и я так старательно играл, что смотреть на меня, говорят, было просто невозможно. С моей «помощью» спектакль провалился.

А в кино особенно вредно стараться. Нужно заставить себя жить жизнью человека, который встретился тебе на страницах сценария, жить в самом полном смысле слова, так, чтоб ты, когда идешь по улице, смотрел на прохожего глазами персонажа. Когда я снимался в роли Макаренко в «Педагогической поэме», произошел такой случай. Должен был состояться серьезный разговор с представителем Наробраза. Роль этого деятеля поручили хорошему актеру, но внешний вид его был такой, что одно его появление уже вызывало смех. Представляя себе состояние Макаренко в данной сцене, я отказался сниматься с этим актером. Режиссеры стали настаивать. Помог консультант — жена А. С. Макаренко. Она сказала, что с таким человеком на такую серьезную тему Макаренко попросту не стал бы разговаривать. Значит, мое понимание образа было настолько полным, что я мог довольно точно угадывать его внутреннее состояние, в какой-то степени его мироощущение.

Мне кажется, одна из главных задач режиссера в работе с актером в кино — это помочь ему «найти» своего героя в том ракурсе, которого требует общий замысел. Ведь режиссер видит фильм в целом, актер только свою роль. По условиям производства он подчас не знает даже, что у него за партнеры в сценах, где сам он не снимается. И потому понятие ансамбля для него сильно усложняется в сравнении с театром, где он видит весь спектакль с начала до конца и может точно определить и свое место и линию взаимодействия с другими актерами. Характер работы с режиссером в кино приобретает первостепенное значение.

Недавно я снимался в фильме «Через кладбище» режиссера Виктора Турова. Это первая полнометражная картина молодого постановщика, и особенно приятно было встретить чуткое внимание к актеру, способность прислушиваться к его мнению, считаться с его трактовкой роли. Режиссер не навязывал своего решения образа, я фантазировал, искал, и в горячих спорах выявлялось наиболее интересное решение роли.

...Бугреев тяжело болен, погибли в партизанах два его сына, горе, казалось, могло сломить, придавить его. Но ненависть к врагу сильнее. И, пренебрегая опасностью, зная, что рискует жизнью, Бугреев добывает для партизан взрывчатку.

Показывая человека, внешне ничем не выделявшегося, я стремился подчеркнуть его нравственную силу, цельность натуры, которые помогли совершить Бугрееву подвиг.

В передаче внутреннего состояния актера чрезвычайно важно взаимодействие его с оператором. Умение снять крупный план, передав выражение глаз актера, мимику, необходимо. Но бывает так, что оператор, увлекшись ракурсами, броскими, эффектными деталями, забывает об актере. Так, в сцене взрыва в фильме «Через кладбище» аппарат панорамирует по деревьям, по отблескам пламени, направляет свой объектив на множество подробностей и... теряет актера. С моей точки зрения, эта сцена могла получиться значительно сильнее и выразительнее, будь она снята по-иному. Но всем ищущим свойственны ошибки, а молодым особенно.

С хорошим чувством вспоминаю я одну из последних своих работ — на съемках фильма молодого режиссера С. Туманова «Ко мне, Мухтар!». Хотя в картине у меня был всего лишь небольшой эпизод, он принес мне удовлетворение.

Надо сказать, что я люблю сниматься в эпизодах. Здесь приходится мобилизовывать весь арсенал выразительных средств, отбирать самые точные детали, с тем чтобы в те недолгие мгновения, которые отпущены моему герою на экране, он открывался бы полнее. В двух небольших эпизодах в фильме «Ко мне, Мухтар!» мне хотелось показать человечность, мудрость и доброту внешне сдержанного, немногословного, суховатого человека.

Хотелось выявить индивидуальность.

И здесь я должен вернуться к тому же, с чего начал. Ибо индивидуальность в фильме не существует сама по себе, и, стало быть, наша актерская проблема, о которой мы столько толкуем, также не должна локализовываться, замыкаться в себе, и режиссер в ней — лицо заинтересованное не меньше нас самих. Тут я, наверное, не ошибусь. Вы скажете — «знакомые мотивы». Ну что же, пусть будет так.

А. АЗЕРНИКОВА,
В. ГРАКИНА



С. ЗЕЛИКИН

Один телефильм и его последствия

«По законам нашего завтра» — один из лучших телевизионных киноочерков, созданный на Харьковской студии телевидения. Он посвящен молодому городу химиков Северодонецку, средний возраст жителей которого 27 лет. Мы попросили автора сценария и режиссера этого фильма С. Зеликина рассказать, как возник замысел очерка, как шла работа по его воплощению.

Телевизионные фильмы часто вырастают из «живых» телепередач. Наверное, так и должно быть. В потоке, который каждая студия ежевечерне выносит на голубые экраны, немало, конечно, пустой породы. И все-таки нет-нет да и мелькнет в нем дорогая крупица настоящей темы. Такой, что заинтересует не только твоих земляков. Темы, подсказанные ежедневным вещанием, жизнеспособнее тех, что вымучены в кабинетах при составлении планов.

Помню, мы отправились снимать короткий сюжет о процессе над церковниками в Лозовую. О фильме не было и речи. Но ход дела так увлек, что мы решили пройти с кинокамерой рядом со следователем, снять не сюжет, а аргументированный обвинительный акт. Так был сделан киноочерк «Под сенью креста».

Как-то оператор нашей студии Валентин Лебедев срочно выехал в Кегичевку. Оттуда позвонили — неожиданный выброс газа на поисковой скважине. И опять-таки предполагался сюжет в «Теленовости». Уже первые метры материала показали — надо продолжать кинонаблюдение. Его результат — фильм «Для жизни», рассказывающий об открытии крупнейшего газового месторождения, о ежеминутной готовности человека на подвиг.

Вот так, в «живой» передаче родилась и тема киноочерка «По законам нашего завтра».

...Мне было поручено подготовить выступление секретаря Северодонецкого горкома партии Льва Кирилловича Зенченко. Отклик на призыв развернуть соревнование строителей Большой химии. Газетчики знают, что «отклик на призыв» иногда вырождается в чистую формалистику, и, честно говоря, я отнесся к заданию без особого энтузиазма. Напишет, думаю, Лев Кириллович свое выступление, все в нем будет на месте, прочтет его в лучшем случае без бумажки — вот и все заботы. Зенченко я до того в глаза не видел и в Северодонецке не был. Правда, случилось так, что я родом из тех донбасских мест и с детства помню дымные трубы Лисичанска, паровозный привкус уголька в воздухе.

«Лисиче над Донцом, где виснет дым завода»,— писал когда-то Владимир Сосюра.

Северодонецк рядом с этим «Лисиче» — Лисичанском, в двух-трех километрах. В общем, образ города возникал — промышленный, дымный, вместо зелени — трубы.

На самом деле все было не так.

Начнем с того, что Лев Кириллович оказался совсем не таким, каким я его себе нарисовал. Во-первых, молодым, лет тридцати, не более. Во-вторых, заявил, что никакого текста писать не будет, в крайнем случае тезисы, по бумажке говорить не хочет, лучше всего организовать беседу с комментатором. Именно это я хотел ему сказать, но не успел.

— Мне,— говорит,— ребята не простят, если уткнусь в шпаргалку.

Как-то быстро мы с ним сошлись, даже перешли на «ты», а когда выяснилось, что учились в Харьковском университете в одно время, совсем подружились. Подготовка к передаче была простой — он рассказывал о городе. Это был даже не патриотизм, не увлеченность, а просто уверен человек, что Северодонецк лучший город на земле,— и все тут! Влюбленность, наверное, заразительна. Назавтра я уже рассказывал своим приятелям и о размахе химкомбината («часа три ходьбы из конца в конец!»), и о молодости города («27 — средний возраст северодончан»), и о пяти научно-исследовательских институтах («у нас город интеллигенции, в аппаратчики берем только со средним образованием»), и о спорте («нет, честно, зимние соревнования страны по теннису проводятся у нас, надо читать «Советский спорт»), и о втором месте по деторождаемости, которое Северодонецк после Братска занимает по Союзу («в Ангарске пытаются доказать, что мы ошибаемся, но это интриги!»). И, конечно, о Новикове, замечательном человеке, коммунисте, строителе, который воспитал такую влюбленность в город.

Передача прошла удачно. Она показала, что «отклик на призыв» может быть делом душевным, если откликаются от души.

...Когда я ехал в Северодонецк, у меня уже был готов «ход» будущего фильма. Даже два.

Скажем так. К бригадиру строителей из Северодонецка приезжает его друг из Сибири. Тоже бригадир, он соревнуется с северодончанином (я знал, что в Северодонецке предполагается всесоюзное совещание строителей, так что жизненная основа была).

Северодончанин водит друга по городу и рассказывает обо всем, чем он славен. Дикторский текст от первого лица, переход от эпизода к эпизоду через путешествие друзей.

Ход, конечно, не слишком оригинальный. Как говорят, «и не украдено и не свое». Что-то подобное было и, наверное, не раз.

А вот такого хода вроде не было: анкета. Анкета, которую город заполняет для входа в будущее. Имя— Северодонецк, возраст — 16 лет (рассказ об истории города), профессия — химик и строитель (рассказ о химкомбинате и стройке), образование —высшее (научно-исследовательские институты), увлечение — спорт (здесь и теннис будет, и строительство спортплощадок, и т. д.). Вот костяк, остается отснять подробности — и за монтажный стол! Все ложится на свои места.

Мы часто подходим к жизни с таким «заранее обдуманным намерением». А от этого: если факт укладывается в схему, придуманную перед командировкой, в блокнот его, а нет — в корзину. Мы исследуем жизнь, вернее, делаем вид, что исследуем, загодя зная результат. И зрителю скучно. Он тоже знает результат. Он не глупее нас с вами.

Я очень рад, что приезд в Северодонецк сразу же перечеркнул все эти доморощенные «ходы» и «выходы», еще раз доказал, что лучший «ход» — отсутствие искусственного хода.

...Любопытно, что за все время я ни разу не услышал в Северодонецке фразы:

— Такого-то не снимайте, сомнительный человек, в общем, есть такое мнение...

Каждый новый знакомый называл мне имена новых и новых великолепных людей, без которых фильм о Северодонецке —не фильм.

— С начальником стройки нам просто повезло...

— В музыкальной школе у нас редкий человек. Что вы, не слышали о нашем празднике зимы? Это он устроил. Вы его сейчас в горкоме комсомола ищите — он там внештатный секретарь...

— Хирурга такого, как у нас, поискать...

В общем, удивительно везучий город. А вернее, если говорить серьезно, город с очень уважительным отношением людей друг к другу. Здесь идет умная «игра на повышение» человеческих достоинств: от человека многого ждут, и он много дает.

Особенно часто в разговорах звучало имя Петра Филипповича Новикова, начальника комбината «Луганскхимстрой».

— Это человек особенный,— объяснял мне один учитель.— Вот понимаете, есть Лопуховы и Кирсановы, а это Рахметов...

Знают его в городе все.

...Даже если бы я писал северодонецкую идиллию, надо было бы честно признать, что обслуживают там в ресторане так же долго и скверно, как и в некоторых других городах. И вот как-то за обедом я заметил своему спутнику, мол, неловко, Петр Филиппович назначил встречу, а мы опаздываем. Официантка вмешалась в разговор:

— Вы к Новикову? Петр Филиппович сам очень точный и ждать не любит. Вы идите, идите, а как вернетесь, я вам второе подам...

И мы пошли к нему.

Я знал эпопею борьбы за глиносиликат. Это строительный материал без цемента. Его искали многие ученые. Ведь вся история строительства — это в какой-то степени история цемента. Найти бесцементный материал значило произвести переворот. В Северодонецке за это взялся Константин Кириллович Мирошниченко. И такой материал был найден. Дешевый, прочный, надежный. Правда, в надежность эту верили тогда не все. И было большим риском строить цех глиносиликата. А Новиков пошел на этот риск. И получил выговор (впрочем, ему не привыкать стать: начальство не всегда сразу принимало новиковские нововведения).

Сейчас половина Северодонецка построена из глиносиликата. А инженер Мирошниченко — лауреат Ленинской премии.

Мне рассказывали, как Новиков боролся за бульвар. Сейчас он не хуже, чем бульвар Шевченко в Киеве; у нас, в Харькове, такого, к сожалению, нет. Когда на этом месте еще паслись козы, сто человек равнодушно проходило мимо, а Петр Филиппович останавливался и искал хозяина. Неизвестно, о чем они говорили, но одной козой на бульваре становилось меньше.

— Простите, что значит «новиковские кролики»? — спросил я однажды и услышал целую историю о каких-то знаменитых кроликах (виноват, забыл породу — очень мудреное название). Новиков привез их ребятишкам в пионерлагерь из Киева. Говорят, специально ходил по «крольчиному вопросу» к секретарю ЦК ЛКСМУ.

Можно привести еще десять таких и других рассказов о Новикове. А это только один из героев будущего фильма. В общем, блокноты пухли от записей. Город, где всем до всего есть дело. Материал захлестывал. Мне казалось, что я знаю если не все, то многое, как будто уже давно живу в этом городе. За самоуверенность я был наказан. Когда фильм вышел, на улицах Москвы появилась автомашина, кузов которой целиком сделан из стеклопластика. Работа северодонецких химиков. И был же я на стеклопластике и облазил же там все, что можно было, а самого интересного не увидел. Наверное, было немало таких белых пятен, но и того, что я узнал, с лихвой хватало, чтоб дать облик нового города.

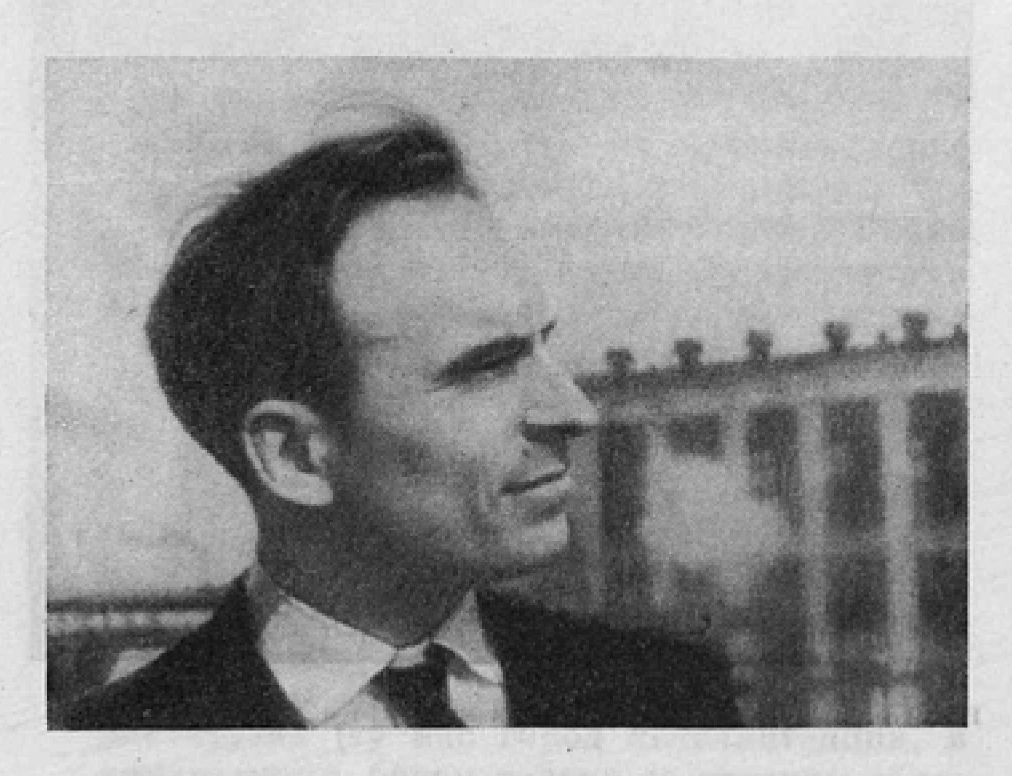


Вот так невзрачно выглядели эти места 16 лет тому назад,



а вот, как они выглядят сейчас

...Фильм о городе. Недавно мне довелось побывать в фильмохранилище обменной редакции Центрального телевидения. Стеллажи уставлены коробками с пленкой. На табличках — вся география страны. Почти каждая телестудия считает своим долгом сделать фильм о своем городе. Многие из них я видел. К сожалению, в большинстве они не выходят из рамок пресловутого «обзорного» жанра. Пленка убедительно доказывает, что в городе Н. есть промышленность, научно-исследовательские и учебные институты, люди не только работают, но и отдыхают (кадры театра, музея, парка культуры), под ко-



Иван Иванович Гладкий — человек, влюбленный в химию



Средний возраст северодончан — 27 лет

нец для «утепления» — обаятельные детские мордашки (символизирующие будущее!). Материал смонтирован более или менее профессионально по изобразительным и текстовым связкам. Уверенный дикторский голос, прорепетированные интонации. Иногда кажется, что многие из этих фильмов сделаны одним человеком, который ездил из города в город. Для раздумья, для своего отношения к людям, которые мелькают на экране, не остается времени и места. Да и трудновато раздумывать на бодром дикторском пафосе.

Такой фильм о Северодонецке делать нельзя. Стыдно перед материалом. А какой?

И тут помог случай. Как-то на студии зашел разговор о северодонецких впечатлениях. Один товарищ, известный своими скептическими остротами, сморщил нос и выдохнул пренебрежительно: «А-а»! За этим стояло и «Знаем, читали!», и «Не говорите громких фраз...», и самое бездумное в мире слово «подумаешь!». Мы недоспорили с ним. Он удивительно не умел удивляться. Хотелось доспорить на экране.

Когда я писал сценарий, я видел перед собой его ироническую полуулыбку. Хотелось спорить каждым кадром, каждой фразой.

Это тебя убеждает? А это? А таких людей ты видел? Вот они — рядом, как все удивительное в мире. Только не будь же ты душевно бездарным, гляди, это правда, это документ!

Так родилась интонация фильма-спора, фильма-доказательства.

Она определила собой многое. Не обзорность, не монтаж по сцепкам «конец — начало», когда на последнем слове эпизода, как на крючке, повисает очередной эпизод. Пусть кадры не будут связаны один с другим даже по тональности, даже по движению, это простится, если они связаны по мысли, если мысль вырастает из их сцепления и вызывает новый эпизод. Конечно же, нужно сказать большое спасибо Сергею Владимировичу Образцову, который проторил эту дорогу своим «Удивительное рядом».

Интонация спора помогла решить композицию. Материал не раскладывался по полочкам «промышленность», «наука», «культура и быт». Основные направления спора, основные тезисы доказательств определили деление фильма на главы. Главы с названиями — так легче смотреть, четче определяется направленность каждого куска. Подзаголовки сосредоточивают внимание зрителя, все время обещая что-то новое.

Начали мы с главного. Северодонецк мог появиться только у нас. Ему 16 лет. Вы, уважаемый скептик, скажете, что на Западе строят не медленнее и не хуже. Ну что ж, подобные материальные ценности там могли бы быть произведены, но создать такие отношения между людьми Западу не под силу.

Глава «О золоте и песке» строилась на противопоставлении текста и изображения.

«Общие планы города. Широкие и очень зеленые проспекты. Простор площади. Зритель должен

оглядеться, почувствовать, куда он попал. Характер города подчеркнут — в конце проспекта уже знакомый нам силуэт комбината.

Если для входа в будущее нужно будет когда-нибудь заполнять анкету, здесь это очень легко сделать:

Имя — Северодонецк,

профессия — химик и строитель,

образование — высшее,

возраст — 16 лет.

Медленный наплыв, и все это заносит песок. Без конца и края песок. Лишь кое-где под ветром дрожат колючки чертополоха да прокатится перекати-поле. Ветер перегоняет унылые барханы. Весь этот эпизод дается на свисте ветра.

Шестнадцать лет тому назад вас встретила бы здесь плавная покорность почти каракумских барханов. Бросовый кусок Донбасса, никчемная земля.

Песок скрипел на зубах, в песке тонули восемь бараков, оставленных войной. И вообще куда ни глянешь — песок, песок, песок...

Один американский бизнесмен, между прочим, обмолвился когда-то:

— Только частная инициатива может превратить песок в золото.

Шторка. На месте песков — солнечная улица. Свист ветра сменяется шумом автобуса, идущего по этой улице. Вплетаются звуки простенькой фортепьянной пьески.

Ну что ж, золото, пожалуй, смогло бы поднять вот эти дома. Может, и небоскребы.

Школа, в которую бегут двое малышей с большими папками.

Лучшие из них оно отдало б под оффисы банков, под конторы компаний.

Сверху группа малышей у входа в музыкальную школу.

Хозяевами в них чувствовали бы себя самые состоятельные люди.

Окно музшколы. Идет урок. Камера заглядывает в это окно, наезд — в кадре девочка и учительница склонились над клавиатурой.

Золото наполнило бы бары и дансинги громыханием джазов...

Робкое фортепьяно вытесняется могучим ревом самосвалов. По улице идут гигантские машины, перевозящие целые куски будущих домов.

...пустило бы по улицам «форды», «роллс-ройсы», «кадиллаки».

Одну из этих машин мы видим через витрину окраинного кафе. Это последний дом города — столики на асфальте, и дальше песок.

Что же касается трущоб на окраинах, то они, пожалуй, выросли бы сами, без услуг строительных фирм и без архитектурных проектов.



Строитель Северодонецка

Панорама от песка на линию новых светлых домов. Врывается музыка.

А вот такой город построить — черта-с два золоту! Город без окраин, без единой хибары. Вот видите— песок, а рядом с ним светлые красивые дома, точно такие же, как в центре».

...Надо было знакомить с биографиями. Судьбы людей Северодонецка, их взаимоотношения — предмет фильма. Они заставляют задуматься над нашим будущим — каким оно будет, какие черты, родившиеся сегодня, войдут в завтра.

Но как рассказывать об этих взаимоотношениях, как дать раскрыться людям? Ведь камера фиксирует сиюсекундность, а взаимоотношения развиваются во времени. Наблюдать за ними? Но легкой синхронной аппаратуры у телевидения нет, съемки скрытой камерой с записью звука пока не для нас.

И мы представили себе такую картину. Вы идете по новому для вас городу с приятелем, местным жителем. По другой стороне улицы идет незнакомец. Обычный человек, вы ни за что не обратили бы на него внимание. Но вот приятель говорит:

— Глянь-ка на того парня. Он этим летом вытащил девочку из воды.

И незнакомец уже интересен вам, вы смотрите на него совсем другими глазами. Может, даже на другую сторону перейдете, чтоб заглянуть ему в лицо.

Было решено избрать подобный прием. Не восстанавливать спасение девочки, не давать крупно круги на воде (этак тактично, через отраженные планы) и не подслушивать даже беседу героя со спасенной в детском



Это не утро в спортивном лагере. Так начинает свой день молодежь одного из кварталов Северодонецка



«Болеть» так, как Новиков, никто не умеет

садике. Просто показать обычного человека в повседневной обстановке. Но рассказать о нем все, что мы сами знаем. Чтобы зрителю захотелось заглянуть ему в глаза.

Так рассказано о судьбе Героя Социалистического Труда Ивана Гладкого. Он пришел на комбинат после армии учеником слесаря с семилетним образованием. А за месяц до съемки студент-заочник Харьковского политехнического Иван Гладкий на отлично защитил диплом инженера. Сейчас он один из лучших знатоков капролактама в стране. Для диплома он нашел в одном из малоизвестных очерков Горького эпиграф:

«Химия — это область чудес. В ней скрыто счастье человечества. Величайшие достижения разума будут сделаны именно в этой области».

Мы так и назвали главу — «Диплом с эпиграфом». Поиск таланта в каждом человеке — вот ее смысл.

...Я не знаю, кем был бы строитель Фриденталь в другом городе. Может, сидел бы за чертежным комбайном по системе: день да ночь — сутки прочь. А здесь он первый человек. Мы назвали главу о нем «Наше будет не хуже!» Благодаря таким людям, как Фриденталь, Северодонецк воспринимается как ломоть большого города. Здесь не делают скидок на провинциальность. Если рабочий человек любит свое дело, он не может заранее решать: «Это я сделаю вторым сортом», — он пытается сделать лучше всех. Эта гордость за дело своих рук переросла в Северодонецке в общегородскую черту.

Мы застали Фриденталя за работой над проектом молодежного кафе и на этом построили эпизод. Пока мы рассказывали об истории архитектора, зритель наблюдал, как он работает. Это очень интересно — наблюдать за работой человека, за тем, как рождается линия на белом листе, если только человек не притворяется.

«Титр: «НАШЕ БУДЕТ НЕ ХУЖЕ!»

Дворец строителей днем.

Дворец строителей — любимая обновка Северодонецка.

Красив, правда?

С той же точки — дворец вечером. Панорама от светящихся окон на их отражение в воде бассейна.

А еще лучше он вечерами, когда зажигаются окна и отражаются в бассейне, что расположен перед дворцом.

Человек склонился над листом бумаги. Это архитектор Фриденталь.

Вот в такое вечернее время архитектор Исаак Фриденталь приходил с работы домой и садился за свою вторую работу.

Он набрасывает эскиз интерьера молодежного кафе. Один вариант его не устраивает, он берется за другой. Мы следим за рукой архитектора. Наконец один из рисунков удовлетворяет его. Вместе с ним мы рассматриваем этот рисунок.

Собственно, он не имеет никакого отношения ни к строителям, ни к дворцу. Просто как-то пригласил его к себе начальник комбината «Луганскхимстрой» Петр Филиппович Новиков (мы вам еще расскажем о нем подробнее) и, заговорщицки улыбаясь, как он это умеет, спросил:

— Ну как, вы умеете рисковать? У нас есть проект дворца. Внешне — более или менее пристойно. А внутри — старый комод. Просто непри-

ятно строить. Возьметесь переделать? Но чтоб за те же деньги, в пределах сметных сумм...

Ну, это было не задание.

Это была мечта.

Фриденталю, как и любому архитектору, снились стеклянные заводы и голубые города. Заводы были его профессией. Там, где он работает,— в ГИАПе (это Государственный институт азотной промышленности) — он проектировал именно заводы.

Что же касается голубых городов, то они в программу ГИАПа не входили.

И вдруг — дворец!

Груда рисунков на столе Фриденталя. Потолок дворца, повторяющий линии рисунка. Панорама вниз, на фигурные решетки. Несколько интерьерных планов.

Снабженцы бегали к Петру Филипповичу Новикову, жаловались:

— У нас нет таких решеток! У нас нет таких красок! Может, можно заменить?

Новиков отвечал:

— По мне, заменяйте, пожалуйста. Но спросите у Фриденталя.

Это было принципиальное доверие. Все должно быть в едином стиле.

И все, собственно, и вышло в едином стиле. А в каком — глядите сами.

Фойе. Из зрительного зала доносятся аплодисменты. Мы переносимся в зрительный зал, осматриваем его. Звучит финал музыкального номера в исполнении ансамбля бандуристов. Аплодисменты.

Затемнение.

Из темноты — открывается дверь кабинета секретаря горкома комсомола. Комсомольцы с архитектором обсуждают проекты молодежных строек.

И вот вы спросите сейчас у Фриденталя, захочет ли он уехать из Северодонецка. Да ни за что! Нигде ему не будет интереснее.

Вместе с комсомольцами мы рассматриваем проект нового кафе. Несколько интерьеров.

С его рабочего стола, того самого, где создавался проект дворца, только что сошел проект кафе «Ровесник». Заказ горкома комсомола. И само собой — на общественных началах.

Между прочим, интересный факт: когда один из руководителей строительства ездил в Москву в командировку, Новиков дал ему задание. Кроме обычных визитов в министерство, в главк обязательно побывать в кафе «Молодежное», все высмотреть и доложить.

Доклад был кратким:

— Наше будет не хуже. А может быть, и лучше.

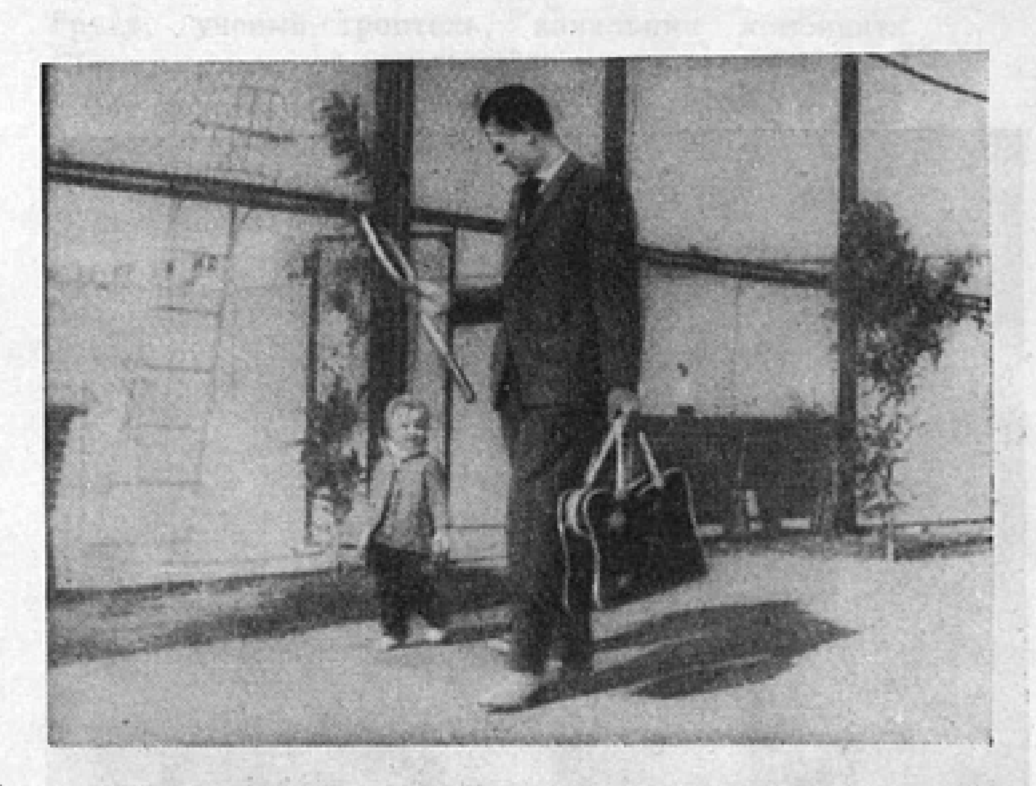
Ребята обсуждают проект. Архитектор показывает эскиз въездного знака «Северодонецк». Наезд на эмблему города.



Он живет в «теннисной столице» Украины



Если ты не «болеешь» за «Химика», тебя в Северодонецке считают пропащим человеком



Теннисная ракетка могла бы войти в герб города вместе с химической колбой и башенным краном

И товарищи москвичи, и ленинградцы, и жители других больших городов, не сочтите, пожалуйста, эту фразу хвастливой. Просто эти ребята из горкома комсомола, да и не только они, а все жители этого города заражены одним чувством: то, что они делают, должно быть самым лучшим. Да, если хотите знать, самым лучшим в нашей стране.

И пусть приезжего уже на дороге встречает гордая эмблема Северодонецка. Пусть он знает, что приехал в замечательный город.

Ну а если это называется хвастовством, то всем бы нам такое хвастовство!»

Где мы по-настоящему пожалели, что у нас нет синхронной камеры, так это в горкоме комсомола, когда архитектор принес проект городской эмблемы. Сделал он это ради нас, но эмблемы заранее никто не видел, и уже через пятнадцать минут о камере забыли. Шел ожесточенный спор, от нас отмахивались, забыв, что собрались-то ради съемки. И камера могла быть не скрытой, и фальши не было бы ни капли.

— ...Ну, хорошо,— мог сказать скептик.— Люди работают с увлечением. Но...— и он потер бы палец о палец.— Это все-таки главное...

Мы не случайно в начале фильма заговорили о деньгах. Мы предвидели этот довод. И очередную главу посвятили тому, чтоб его разбить. В ней шла речь о людях, ставших хозяевами своего города и не спрашивающих с него вознаграждения за добрые дела.

Северодонецкие жрецы кибернетики



Ведь не просит же муж на чай, наколов дрова,— для семьи работает. «На общественных началах» — в Северодонецке не мода, это душевное движение человека, которому до всего есть дело.

Общественное конструкторское бюро и дружинники, телестудия (ее смонтировали сами), куда режиссеры и операторы приходят после работы, и Шура Дзюбан. О ней подробней. Двор, где она живет, лучший в городе. Он тонет в зелени. Эти деревья Шура сажала осенью, уже на морозе, так, как рубил дрова герой «Коммуниста», — одна, пока у соседей совесть не заговорила. Все долбили мерзлую землю просто от неловкости перед упорством этой женщины. Тополя все равно не примутся, думали. Принялись. И много другого хорошего принялось в этом дворе. Появились здесь фонтан, и беседка, и свой домашний кинотеатр. А главное: были люди соседями — стали друзьями.

У Шуры тысячи соратников в битве за зелень. Этим не удивишь. Мы знаем много зеленых городов. И все-таки на сады этого города смотришь другими глазами. Ведь Северодонецк-то стоит на песке. Ведь каждое дерево здесь — это машина привезенного чернозема, каждая веточка трудовая. И сорвать ветку в этом городе — все равно что бросить окурок в метро. Любовь к зелени стала северодонецкой традицией. И все это обходится без «декадников озеленения» и «недель благоустройства». Все как-то по движению душевному делается.

Мы познакомили зрителя со славным парнем — Юрой Рухиным, заместителем секретаря комсомольской организации химкомбината, тренером-общественником. Ему здорово влетело за то, что он на свои деньги (вернее, одолженные у всех своих друзей) повез команду фехтовальщиков в Луганск.

— А что было делать?— оправдывался он.— ДСО денег не дало. Это ж полная деморализация команды. Полгода тренировок, шутка?

...Большинство героев этой главы — люди молодые, как, впрочем, и все северодончане. Чем же воспитано в них такое крепкое хозяйское чувство? Исследованию этого вопроса мы посвятили главу «Как стать отцом?»

Вроде бы несвязанные кадры: касса без кассира, библиотека без библиотекаря, продукты, которые продавщица ставит в открытый шкафчик в подъезде,— и вдруг хирургическая операция. Мы начинали разговор с доверия. Элементарного, когда вас просто

заранее считают честным человеком, и более сложного и глубокого, когда вам доверяют большое дело, когда в вас верят. Так, как верит своему молодому коллеге хирург Яков Иванович Дядюра, когда отдает ему скальпель, переходя на ассистентское место. Так, как верят люди тридцатитрехлетнему Владимиру Лукашинскому, директору громадного завода синтетических мономеров. Или Виталию Саввову, которому поручен монтаж сложнейшей кибернетической машины — автодиспетчера аммиачного производства. Машина разработана здесь же, в институте, где средний возраст кибернетиков 24—25 лет. Ни одного кандидата, ни одного доктора — и продукция, которую знают на многих заводах страны.

Поставьте рядом этих ребят и великовозрастных героев некоторых романов. Они люди с разных планет. Спросите у Лукашинского, у Саввова и их друзей, кто они — отцы или дети? Они ответят — отцы. Отцы своих цехов, участков, отцы дел своих. Потому что чувство отцовства — оно не от возраста зависит. Оно приходит с ответственностью за свое детище. Точно так же, как от возраста не зависит молодость человека. «Молодость — это характер» — назвали мы главу о Новикове.

Ее целиком можно было бы сделать из разговоров с северодончанами о Петре Филипповиче. Но где она, легкая синхронная камера?! Пришлось строить главу совсем подругому. Первоначально мы хотели в рассказе о прошлом Новикова хитро перейти от заседания к старым фотографиям. Фото мы не сумели достать и сейчас рады, что не втащили на экран эту откровенную иллюстративность.

«Титр: «МОЛОДОСТЬ — ЭТО ХАРАКТЕР»

Приемная Новикова. Вместе с рабочим заходим в кабинет.

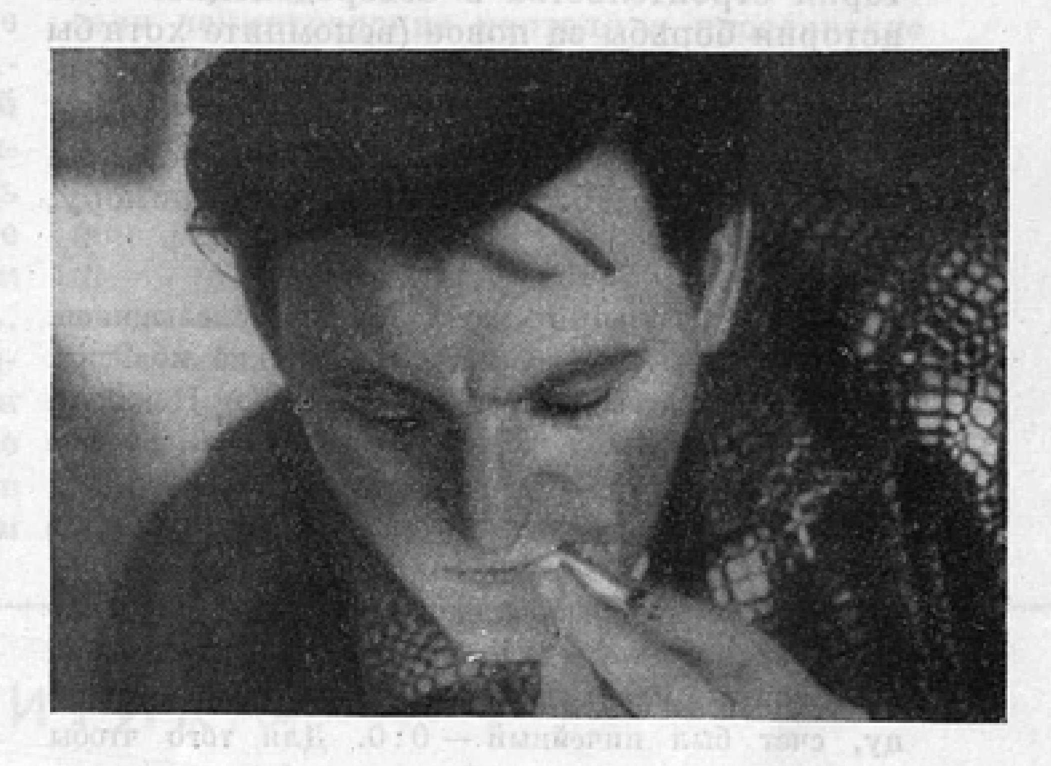
Мы с вами много говорили о молодости Северодонецка. Но молодость — это не возраст. Молодость — это, скорее, характер.

Новиков ведет совещание. Сначала мы видим его со спины. Затем камера берет лицо Новикова. Его улыбка, очень неофициальная, как-то сразу показывает, что это не просто совещание, а встреча единомышленников. Все дальнейшее содержание эпизода — это совещание у Новикова.

С самым молодым северодончанином я встретился в этом кабинете. Здесь работает коммунист Петр Филиппович Новиков, Герой Социалистического



Здесь строится Большая химия



Из мастерской архитектор Фриденталь приходил домой и садился за свою вторую работу

Труда, ученый-строитель, начальник комбината «Луганскхимстрой».

Вот видите, сколько титулов у человека, а одна такая улыбка — и вам кажется, что вы век с ним знакомы. Если есть вообще северодонецкий стиль, то Новиков — зачинатель и хранитель этого стиля. Недаром говорят: стиль — это человек.

О Новикове можно написать много. И приключенческую повесть о мальчишке-полубеспризорнике, который попал в Москву в 20-х годах, сдружился с футболистами из клуба Октябрьской революции (сейчас это «Локомотив») и потом очень здорово играл за эту команду мастеров.

И социальный роман о заместителе начальника главка, который в сорок седьмом по зову партии оставил привычную работу в Москве, приехал сюда в пески под Лисичанском и влюбился в эту землю навсегда.

И психологическую новеллу о человеке, который победил свое сердце. Вот в пятьдесят четвертом —

это был трудный год для строителей — оно приподнесло ему инфаркт. А теперь болеть мешает работа, теперь сердцу болеть разрешается только во время отпуска.

Новиков снимает трубку, набирает номер. По городу мчится диспетчерская машина.

Ну вот, мы с вами увлеклись биографией Петра Филипповича, а он за это время исчез из кабинета. Теперь нам с вами надо бы узнать, где на стройке ударный участок, и смело ехать туда...»

Мы уходили в дела строителей. А вся история строительства в Северодонецке — это история борьбы за новое (вспомните хотя бы глиносиликат), это лучшее раскрытие главного в характере Новикова.

Ни один факт не восстанавливался. Да и как можно восстанавливать, к примеру, такой эпизод.

«Идет футбольный матч. Типы болельщиков. У барьера тысячи велосипедов, детские коляски.

Даже среди северодонецких фанатиков Новикова считают знатоком. А «болеть» так, как он, вообще никто не умеет.

Новиков среди болельщиков. На его лице все перипетии игры.

Всем северодончанам, должно быть, накрепко запомнился матч, когда их команда «Химик» должна была войти в класс «Б». Игра приближалась к концу, счет был ничейный — 0:0. Для того чтобы команда вошла в класс «Б», нужен был один-единственный гол. Гола не было.

Наконец — гол. Восторг стадиона, аплодирующий Новиков. Верхний план стадиона — на трибунах 10 тысяч человек.

И тогда Новиков по-юношески сбежал с трибуны и стал за ворота противника, за сетку. Стал и начал дирижировать игрой. А дирижирует он игрой профессионально — как-никак бывший футболист. И был гол за одну секунду до финального свистка. И стадион вопил в неистовстве и восторге. И всеми уважаемый ученый от полноты чувств зафутболил свою шляпу куда-то на трибуны.

Думаете, это убавило его авторитет? Где угодно, но не в Северодонецке. Потому что в Северодонецке спорт, пожалуй, занимает третье место. Химия, строительство и спорт».

Попытайся мы восстановить все это на экране — зритель не поверил бы нам, что мы очутились на стадионе с камерой в нужный момент, и Новикова поставили бы в ложное положение, и на экран стыдно было бы смотреть.

Есть у нас еще одна глава «Город красивых» — о том, как в Северодонецке люди готовят себя к будущему, как воспитывают они человека не только честного и умного, но сильного и красивого. Я не буду ее здесь пересказывать. Действительно, как говорил Лев Кириллович Зенченко, надо читать «Советский спорт». Там есть обо всем этом — и о спорте в детсадах, и о «теннисной столице Украины» (и верно, молодежь называет свой город «теннисные Нью-Васюки»), и о коллективных зарядках. Нам хотелось только доказать, что поголовное увлечение спортом — это не случайность, это закономерность Северодонецка.

...Когда сценарий обсуждали на студии, раздавались голоса:

— Это снимать невозможно. Это литературщина. А где «кино»?

Ругали за многословие. Пусть это звучит кощунством для кинодокументалистов, но нам кажется, что экономить слова нужно не всегда. Это фильм-рассказ, фильм-спор, и не надо обеднять его рублеными дикторскими фразами. Более того, фраза не должна состоять из точно отобранных «единственных» слов. Это сразу выдаст ее сделанность.

Ведь часто бывает — киножурналист вернется из командировки, рассказывает — заслушаешься. Перед тобой встают облик интереснейших людей, десятки увлекательных историй, характерных, а иногда забавных подробностей. Какие-то свои мысли, часто спорные, но свои. А сядет за сценарий, и все это уходит куда-то «за кадр». Остается похожее на то, что уже было. Есть и четкая композиция, и продуманные фразы, и интересные изобразительные решения — а жизни, которая билась в застольном рассказе, нет.

Нам хотелось рассказать зрителю обо всем, как приятелю, когда возвращаешься из командировки. Ведь зритель-то у нас телевизионный, сидит он один на один с экраном, мы приходим к нему в гости. Отсюда — отношение к тексту.

Да, текст здесь главенствует, он подчиняет и организует изображение. Нет драматургии действия, хотелось, чтоб была драматургия мысли. Нет «дикторского текста» — есть сущность фильма.

Нет дикторского текста и потому, что мы отказались от актерского чтения. Пусть не будет высокого профессионализма, пусть гдето прорвутся шипящие или свистящие, гдето прозвучит «м-мм» или слышно будет ды-

хание (выдержано немало боев со звукооператором). Нам нужна взволнованность очевидца. Прочесть слово в слово — погубить работу. Зритель должен чувствовать, что отношение к материалу родилось в ту секунду, когда он смотрит фильм, он очень тонко и точно отличает импровизацию от подделки — и ничто сильнее не приковывает его к телеэкрану.

Текст был написан заранее. Но читал его тот, кто писал, вернее, не читал ни слова, а рассказывал, доказывал, спорил. Ни одной бумажки не лежало перед микрофоном. Мысли были, но их словесное оформление рождалось во многом на записи. В результате текст, который звучит в фильме (и который переписан с пленки для этой статьи), отличается от первоначального. В нем появились лишние «ну», «вот» и «это» (и на бумаге это выглядит неряшливо), но появилась в нем в какой-то мере и разговорная искренность.

Любопытно, что, когда фильм дублировался на украинский язык, текст был прочитан профессионалом. Актер много беседовал со мной о городе, несколько раз слушал русскую запись. И все же сделать так, как нам обоим хотелось, мы не смогли. Импровизации не было, было чтение с имитацией «полной раскованности». Как всякая подделка, это вылезло наружу.

●

Фильм прошел по Центральному телевидению. Его видели во многих городах страны. Вскоре после этого я вновь попал в Северодонецк. В горкоме партии Лев Кириллович рассказал мне о сотнях писем, которые пришли в город после фильма. «Мы хотим работать и жить в Северодонецке»,— писали ленинградские учителя и ярославские монтажники, врачи и слесари, люди различных возрастов, профессий.

— Отвечать приходится с разбором,— улыбнулся секретарь горкома.— Вот хорошие учителя-словесники нам позарез нужны — ленинградцев пригласили. А вообще-то вы нам задали работу...

Самый трогательный отзыв пришел от одной женщины. «Когда моя дочка вырастет,— сказала она,— я хочу, чтоб она начинала жизнь в этом городе».

Большей награды мы не ждали и не хотели.

«ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КРИТИКА»

Состоялась творческая конференция на тему «Телевидение и критика», организованная секциями телевидения и теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, научно-методическим отделом Госкомитета Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению совместно с секциями критиков кино и телевидения Московского отделения Союза журналистов СССР.

Эта конференция была посвящена активизации творческой деятельности критиков и теоретиков телевидения.

Открытию конференции было предпослано сообщение критика Ю. Смелкова, отпечатанное и разосланное ее участникам. В этом сообщении содержится анализ материалов о телевидении, помещаемых в советской прессе. Как видно из анализа, подавляющее большинство материалов носит чисто информационный характер, критических статей и теоретических работ печатается крайне мало. На столь неблагополучном положении в телевизионной критике и было заострено внимание участников конференции в сообщении Ю. Смелкова.

Два дня продолжалась эта интересная конференция. В ней приняло участие больше двадцати человек — критики, писатели, работники газет и журналов, режиссеры телестудии Москвы, Риги, Таллина, Киева и других городов. Выступавшие говорили о проблемах развития телевидения, которые ждут своей разработки. Отмечалось, что внимание критики к искусству телевидения носит пока случайный, эпизодический характер. Необходимо последовательно разрабатывать эстетические, философские, общественные основы телевидения как искусства, необходима острая, проникнутая партийностью полемика с буржуазными теоретиками и критиками. Пора на страницах прессы ставить вопросы о программах телевидения, о формах пропаганды, агитации и информации, об учебно-образовательных передачах и т. д. Пора заняться всерьез изучением телевизионного зрителя, ибо это во многом может определить характер развития нового искусства.

Во главу угла всех выступлений был поставлен вопрос о создании кадров профессиональной телевизионной критики.

Г. ЛИВАНОВ

Хлеб

(Рассказ для телефильма)

Паровозное депо. Тусклый, серый свет пробивается сквозь почерневшие от копоти стекла. Старый паровоз допотопной серии стоит на ремонтной канаве. Около паровоза ремонтники и члены паровозной бригады. Стук молотка по металлу, лязг распиливаемого железа перекрываются гулкими ударами лома по висящему буферу. Кто-то кричит:

— Кончай работу!.. Все на митинг!.. В механический.

Работа заканчивается. Ремонтники спускаются с паровоза, вылезают из-под колес, поднимаются из канавы. Вытирают паклей измазанные в масле руки, складывают инструмент и, как по команде, крутят «козьи ножки», закуривая необыкновенной крепости самосад.

В наступившей тишине возникает переброска словами, внешне сдержанными и даже как будто безразличными:

— На митинг так на митинг... послушаем, что умные люди скажут.

— Кто докладывать-то будет?..

— К железнодорожникам плохонького не пришлют!

— Что скажет? Чем обрадует?

— Сказать скажет, а вот обрадовать... с этим обождать придется. Не то время.

— Ну, коли радоваться нечему, давай хоть закурим...

— Закурить есть, а насчет поесть —поедем мимо.

— Балагуришь? А на ребятишек глянуть страшно.

— С ребятами плохо. Пухнут с голоду.

— Здесь на четверти фунта сидим, а в Сибири — хлеба завал.

— Завал-то завалом. А как его, этот хлеб сибирский, сюда доставишь? Вот в чем вопрос!

— На дорогах, сам знаешь, развал, саботаж, пробки...

— Задержат тридать три раза, пока доедешь.

— Вот кондукторы из Самары четырнадцать суток состав везли! Да пока хлеб из Сибири доставят, всех ребят на Ваганьково да на Преображенское перетаскаем...

— И чего Ленин в Кремле смотрит?

— Ему разве за всем углядеть?

— На то у него комиссары есть.

— Не может он, Ленин, со всеми комиссарами своими, работай они хоть круглые сутки напролет, во все входить... Сил на всю Россию не хватит.

— Что же выходит? У властей руки не доходят, а мы ноги протягивай...— ворчит слесарь Карпушин.

— Сложа руки будем сидеть — ноги протянем,— возражают ему.

— Я не сижу, я работаю,— подтверждает Карпушин.

— От звонка до звонка! Только и всего.

— А чего мы — ты да я — можем?

— Это как дело повернуть...

— Одни слова. А что мы сделать должны для улучшения общего положения, этого ни ты, ни я не знаем,— завершает Карпушин.

— Знать точно — я не знаю, но подумать могу...

— Ну, думай, думай.

Наступает минута молчания, еще сильнее дымят самокрутки.

— А что, ребята, если нам того...—неуверенно начинает кто-то.

— Чего, того?

— А взять да свой эшелон в Сибирь за хлебом махнуть!

— Как ты его махнешь?

— А прямым маршрутом!

— Кто разрешит? На это мандат особый надо,— замечает до сих пор молчавший старик в железных очках.— Да и паровозов таких нет, чтобы напрямик выдержал туда и обратно.

— С паровозом — дело наше, хозяйское. Отремонтировать во внеурочное время, собрать состав, выбрать делегацию, разрешения не требуется. Ну а за мандатом, в случае чего и до Ленина дойдем!

На последнее восклицание неожиданно раздается вопрос:

— Зачем, товарищи, вам нужен Ленин?

Рабочие оборачиваются и видят вышедшего вместе с провожатым из-за паровоза Ленина. Все разом встают и вынимают изо рта самокрутки.

— Здравствуйте, товарищи! — здоровается с рабочими Ленин. — Какое у вас ко мне дело? Да вы сидите, сидите...

Рабочие молчат. От неожиданного появления Ленина у них здесь, в депо, от самого факта его присутствия на какую-то минуту возникает смущение. Кто заговорит первым? Ленин не ждет ответа, а продолжает задавать вопросы:

— Где у вас собирается митинг?

— В механическом.

— Так что же, какие у вас трудности?

Кто-то выдавливает:

— С хлебом трудно, товарищ Ленин... Нельзя ли помочь?

Но его тут же осаживают:

— Ничего, потерпим, привыкли...

— Потерпеть придется, а привыкать нельзя. Привыкать надо к хорошему. А к плохому привыкать нельзя. С ним надо бороться, преодолевать его. Нет, нельзя привыкать к плохому! — резко возражает Владимир Ильич.

— Да, с хлебом у нас трудно,— продолжает он,— и московским железнодорожникам надо помочь, они этого заслужили. Без железных дорог не только социализма не будет, а просто околеем все с голоду, как собаки. А между тем хлеб лежит в закромах. Как помочь, может, подскажете?

— Есть у нас одна мысль: вот Сидоров предложил, Владимир Ильич, отремонтировать паровоз, сформировать состав и послать его в Сибирь за хлебом для московских рабочих.

— В Сибири у крестьян хлеб есть,— подтверждает Сидоров.

— Интересная мысль,— соглашается Владимир Ильич и неожиданно спрашивает:— Вы, товарищ Сидоров, член партии?

— Нет, Владимир Ильич, извините, но я беспартийный.

— Чего же тут извиняться? Честный, толковый беспартийный дороже иного партийца... Да, интересная мысль.

— Так как бы наряд получить, товарищ Ленин?

— На что? На разверстку? Это дело продовольственных органов... Обратитесь к ним...

— А если, Владимир Ильич, без нарядов. Прихватить нам отсюда железа, мазута в цистернах, соли, ну и еще чего, на что в деревне голод, а у нас имеется?

Ленин минуту молчит, обдумывая высказанное предложение. В наступившем молчании напряженно ждут Ленинского ответа железнодорожники.

— А что, товарищи, — как бы еще продолжая размышлять, начинает Ильич,— это мысль! И в условиях сегодняшнего дня получите у крестьян хлеб и поможете им. Деревня наша сейчас бедна, крестьянам часто нечем смазать колеса телег, нечем в кузнице починить инвентарь. Действуйте, товарищи! Идите и стучите во все нужные вам двери. Где вам не откроют, обращайтесь прямо ко мне... «поднажмем», а если понадобится, и «вздуем»...

— Значит, одобряете, Владимир Ильич?

— Приветствую! Вы даже не представляете, что вы задумали! Помогая крестьянам встать на ноги, вы налаживаете смычку города и деревни.

— Спасибо на добром слове, товарищ Ленин!

— Действуйте!— завершает разговор Ленин.— Время не терпит — революции нужен хлеб!

— Придумать-то легко! Вот действовать-то как? Это вопрос!— неожиданно раздается голос.

— Опять ты, Карпушин! — замечает старик в очках.— Уж при товарище Ленине воздержался бы...

— Рот зажимаешь... Что, я не могу свое сомнение высказать? — возражает Карпушин.

— Отчего же, конечно, можете. Всякого рода сомнения надо не таить в себе, а выяснять,— обращается к Карпушину Ленин.

— Да он у нас, Владимир Ильич, того, немного... — как бы извиняясь за товарища, поясняет Ленину старик.— Не стоит обращать внимание, всегда вот так, чистый меньшевик!

— Вот как!— заинтересовался Ленин.— Вы, что же, действительно по убеждениям меньшевик?

— Какое там! Просто так прозвали,— отрицает Карпушин.— Виноват я, что ли, что меня сомнения одолевают, пока не разберусь во всем, что ни на есть...

— В том, что товарищ Карпушин хочет разобраться в непонятных для него с первого взгляда вещах, пороку нет,— замечает Ленин.— Вообще, товарищи, принимать на веру —это одно, а осознать, понять смысл явления, докопаться до его сути — это значительно прочнее.

— Слыхали?!— восклицает Карпушин.— А вы меньшевиком зовете...

— Но вот в чем сомневаться, товарищ Карпушин,— продолжает Ленин,— это вопрос иной. Вы сомневаетесь, как я понял, смогут ли рабочие установить контакт с крестьянами, сомневаетесь вы, что деревня пойдет на эту смычку с трудящимися города. Не так ли?

— Так! Именно так! — подтверждают окружающие.

— Сомнения серьезные,— продолжает Ленин.— Ну что же, товарищи, давайте попробуем, как говорит товарищ Карпушин, разобраться. Какие у вас будут соображения?

Вопрос, поставленный Лениным, не находит сразу ответа. Видимо, железнодорожники ожидали, что Ленин ответит на него сам, а не предложит решить его им. Рабочие молчат.

— Уж больно много сомнений всяких...— усмехается кто-то.

— Что ж, бывает,— усмехается и Владимир Ильич.— Один философ-идеалист однажды стал сомневаться даже в том, что он сомневается. Но тем не менее сомнения товарища Карпушина должны быть выяснены.

— Да что выяснять-то, Владимир Ильич! Ну, что это за сомнения такие?— неожиданно начинает Сидоров.— Что бы ни предложили, как бы ни решили, что бы ни начали делать, а вот такие, как ты,

Карпушин, сейчас же изведут: ничего не получится, не выйдет... И пойдут и пойдут... Если по правде разобраться, не они сомневаются, а людей в сомнение вводят.

— Верно!— раздается чей-то возглас.

Ленин доволен оборотом разговора, с веселым взглядом следит он, как рабочий дает отпор Карпушину, и, не выдержав, вступает в спор.

— Это у вас хорошо сказанулось,— обращается Ленин к Сидорову,— очень правильно. Инерция обывателя вместо того, чтобы искать пути, как помочь общему делу, сейчас же выискивает всевозможные препоны, благодаря которым можно было бы со спокойной совестью ничего не делать... Да еще сидя в сторонке, усмехаться, глядя, как другие работают, вздыхать: «надорвутся, ох, надорвутся»...

— Мы понимаем, товарищ Ленин, что трудностей у нас сейчас много и впереди немало еще... Пока будем что-либо новое делать, вперед идти, всегда перед нами будут возникать заторы.

— Трудностей только у того нет, кто бока пролеживает и знать ничего не желает. Так ведь, товарищ Ленин?

— Совершенно верно,— подтверждает Владимир Ильич.

— Так что от трудностей нам отмахиваться не приходится. Ждать, что кто-то за нас их преодолеет, тоже нельзя. И будем мы, Владимир Ильич, сами с ними бороться, такое уж наше призвание.

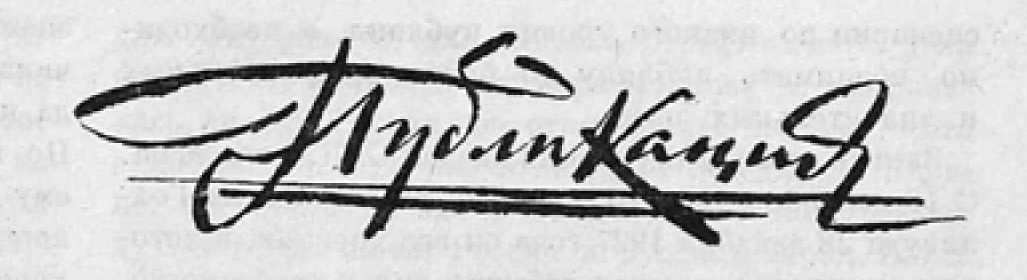
— Именно так,— подтверждает Ленин.— Вся сила Советской власти именно в активности рабочего класса, крестьянства, трудящихся, на которых Советская власть не только опирается, но и советуется с ними, черпает у них основу для своих решений, проверяет на них правильность принятых мер. Чем больше наш народ будет проявлять государственную инициативу, осуществлять свой общественный контроль за выполнением государственных мероприятий, тем скорее он вплотную подойдет к руководству государством трудящихся и с полным основанием сможет сказать: «Государство — это мы!» И я как представитель Советского правительства приношу вам глубочайшую благодарность за ваше предложение, за ту моральную помощь, которую вы мне сейчас оказали. Большое вам спасибо, товарищи!

И Ленин пожимает руки рабочим.

— Желаю вам благополучно съездить за хлебом. Но помните, куда бы вы ни приехали, везде вы явитесь представителями рабочего класса, нашей партии, и по вашему поведению народ, крестьянство, будет судить о всем рабочем классе, о всей партии. Это обязывает вас везде и во всем показывать хороший пример. Все практические вопросы решайте так, чтобы это было в интересах революции, в интересах рабочего класса, и вы не ошибетесь — будете решать правильно!

Ленин идет в цех, где собрались на митинг железнодорожники. Вслед за ним туда же идут разговаривавшие с Лениным рабочие. Громкие аплодисменты, крики «Ура!», «Да здравствует вождь мирового пролетариата товарищ Ленин!» встречают появление Ильича.

Духовой оркестр начинает играть «Интернационал». В эту музыку неожиданно врывается могучий паровозный гудок. Гудок звучит весело, перекрывая своим звуком все.



Вл. И. Немирович-Данченко в Голливуде

«Кино я интересовался давно. Еще в дореволюционное время со мной вел переговоры целый ряд русских фирм, но театр поглощал все время мое и все внимание, и мне никак не удавалось подойти вплотную к этому новому для меня искусству»*. «Когда я приехал вместе с артистами Художественного театра в Америку, мне представился великолепный случай попасть в подлинное «королевство кино», в самый центр мировой киноиндустрии — Голливуд»**. «Когда я отправился в Голливуд, я рассчитывал, передо мною откроются все двери экспериментов, ибо кино входило в круг моих планов (...) Не легкая, не обыкновенно удобная жизнь в Голливуде меня соблазняла — я этим не обижен и здесь (...) Нет, соблазн был не в этом, а в возможности самому практически использовать то, что я там так долго изучал, чтобы я мог вернуться в СССР более вооруженным если не знаниями, то пониманием киноиндустрии»*** — так говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко, возвратившись в Москву из Голливуда.

В 1925—1926 годах Музыкальная студия МХАТа во главе со своим основателем и руководителем Вл. И. Немировичем-Данченко успешно гастролировала в США. Во время спектакля в Чикаго организатор гастролей имперссарио Моррис Гест познакомил в антракте Вл. И. Немировича-Данченко с крупным кинематографическим предпринимателем, директором студии «Юнайтед Артистс» Джозефом Скэнком. Скэнк говорил по-русски: оказалось, что он родом из России.

— Хорошо, если бы вы приехали к нам в Голливуд поработать в кинематографе.

— А что бы я стал у вас там делать?

— Все, что хотите.

На этом разговор окончился. После отъезда Студии в СССР Вл. И. Немирович-Данченко решил временно остаться за границей и попросил у наркома просвещения А. В. Луначарского разрешение на отпуск. Вместе с ним как секретарь и переводчик остался Сергей Львович Бертенсон, бывший с 1918 до 1928 года одним из администраторов МХАТа. В конторе кинематографической корпорации «Юнайтед Артистс» Скэнк, Немирович-Данченко и Бертенсон подписали на год контракт, согласно которому Владимир Иванович осенью 1926 года должен был приступить к работе на студии «Юнайтед Артистс» в качестве постановщика фильмов и составителя сценариев.

20 сентября 1926 года на пресс-конференции, устроенной в конторе «Юнайтед Артистс», Вл. И. Немирович-Данченко заявил:

— Еду я, имея перед собой три главных вопроса: великолепную технику американского кино, слабость сценария, построенного лишь на занимательности и лишенного глубины, и яркие актерские индивидуальности. В первом вопросе я хочу сам поучиться у Америки, в двух же остальных, я полагаю, что смогу принести пользу. Киносценарии страдают излишней пестротой, в них слишком много внимания уделено бегам, пожарам, кораблекрушениям, трюкам и слишком мало жизни человеческого сердца и духа. Через некоторое время все эти внешние «катастрофы» прискучат публике, а между тем сердце человека в его многообразии никогда не будет исчерпано и будет давать вечный материал для искусства. К изображению жизни человеческого духа и нужно обратиться экрану. Актерам я, опираясь на мой многолетний опыт, могу принести немалую пользу, но это возможно лишь при условии, если они отнесутся ко мне с полным доверием и откроют мне свои сердца. При наличии очень крупных отдельных индивидуальностей средний уровень кинематографического актера я считаю ниже, чем в театре. Если вам нравится русское искусство театра, то это только благодаря его простоте и искренности. Вот эти две основные черты и необходимо ввести в кино. Не нужно принижать

* «Советский экран», № 7, 1928, стр. 10.
** «Вечерняя Москва» от 24 января 1928 года, стр. 3.
*** «Красная газета» (вечерний выпуск) от 24 января 1928 года, стр. 2.

сценарии до низкого уровня публики, а необходимо поднимать публику до более содержательных и значительных пьес...

Запись этого выступления сделал С. Л. Бертенсон. С 18 сентября 1926 года вплоть до отъезда из Голливуда 28 декабря 1927 года он вел дневник, в котором аккуратно отмечал события дня и особенно то, что касалось Вл. И. Немировича-Данченко. После смерти Бертенсона в Голливуде в 1962 году этот дневник, дополненный другими материалами из архива автора, был издан *.

Дневник Бертенсона — самый полный источник, освещающий период работы Вл. И. Немировича-Данченко в Голливуде. Описанные в нем нравы американских кинодельцов, атмосфера Голливуда 20-х годов ясно отвечают на вопрос о том, почему Вл. И. Немировичу-Данченко за 15 месяцев не удалось ни поставить картины, ни написать сценария, который был бы принят.

В Советском Союзе напечатаны три материала о пребывании Вл. И. Немировича-Данченко в Голливуде: публикация переписки Вл. И. Немировича-Данченко с американской киноактрисой Лилиан Гиш **, страницы летописи жизни и творчества Вл. И. Немировича-Данченко ***, работа Ю. Калашникова и М. Сатаевой «Вл. И. Немирович-Данченко и кино» ****. В последних двух материалах приводятся выдержки из дневника С. Л. Бертенсона. Отрывки, которые печатаются ниже, в Советском Союзе публикуются впервые.

Разумеется, надо иметь в виду, что формулировка отдельных мыслей принадлежит все-таки Бертенсону, а не Немировичу-Данченко, и в этом отношении возможны отклонения от того, что говорил и думал наш великий режиссер. Публикация подготовлена М. Долинским, С. Чертоком.

1926 год

2 октября. «Попали на съемку, когда впервые снимался специально выписанный из Берлина для роли Людовика XI Конрад Вейдт. Его пришло смотреть очень много любопытных: незанятые в съемках актеры, администрация, служащие. Вейдт чувствовал себя в положении гастролера, был со всеми изысканно любезен и, по-видимому, находился в отличном настроении. Английского языка он не знает и разговаривает с режиссером через переводчика. Видимо, он совершенно не знает сценария, да и с ролью своей, кажется, знакомится впервые. По крайней мере режиссер подробно рассказывал ему все то, что Вейдт должен делать, и тот в точности исполнял указания режиссера. Играл он, как хороший, опытный актер: легко, уверенно, но весьма шаблонно. Владимиру Ивановичу очень понравилось его лицо, но в исполнении он не нашел ни одной новой или оригинальной черточки. Снималась сцена посещения Людовиком XI астролога. В том, как эта сцена была разыграна, как она была обставлена и поставлена, Владимир Иванович уловил самый главный и основной момент: скука. Обставлена комната астролога скучно, вошли гвардейцы — скучно, пришел король и заговорил с астрологом — скучно... Ни в чем нет для зрителя никакой неожиданности, во всем максимум банальности и минимум вкуса».

3 октября. «Владимир Иванович поделился со мной очень интересной мыслью о сценарии. Идея эта уже давно занимает его творческую мысль, но до сих пор она не вылилась ни в какую определенную форму. Теперь ему кажется, что самой подходящей формой будет кинематограф. Канва его мысли такова: человечество во все времена и эпохи, даже самые отдаленные, жило прекрасной мечтой о свободе. К ней стремились и отдельные герои, пытаясь ценой всяких жертв добиться этой свободы. Еще Прометей, похитивший огонь для человечества, в сущности, добивался свободы, и хотя жестоко пострадал, но все же и сам испытал радость и дал ее окружающим. Затем дальше, и через отдельных борцов за свободу, будь то крупные политические герои или незначительные фигуры революций различных стран и народов, всегда и везде выковывалась эта мечта о свободе. И пусть достижения в этом направлении в итоге почти всегда кончались катастрофой, потом, позднее мечта эта опять вспыхивала, и снова и снова возрождалась борьба. И кто бы ни боролся... в сущности, всегда боролся один и тот же образ, умирающий и снова воскресающий и поэтому вечный. Как символ стремления человечества к этой радостной свободе является постройка какого-то прекрасного здания — Дворца Свободы, который со всяким крушением того или иного борца за свободу рушится. Но с возрождением нового борца возрождается и Дворец, причем постройка его всякий раз оказывается выше и прекраснее.

Владимиру Ивановичу кажется, что эту мысль очень интересно облечь в форму сценария, разбив его на ряд отдельных эпизодов и картин, причем действие может происходить в самых разнообразных странах и у разных народов. Но героя и героиню должны всегда играть, хотя и в разных образах,

* С. Л. Бертенсон. В Голливуде с В. И. Немировичем-Данченко (1926—1927). По материалам архива С. Л. Бертенсона составил К. Аренский.

** «Вл. И. Немирович-Данченко и киноискусство США».— «Искусство кино», 1959, № 12, стр. 138—148. В предисловии к публикации ее автор Н. Леонтьевский ошибочно утверждает, что Немирович-Данченко «определенным контрактом с Голливудом связан не был».

*** Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962.

**** Ю. Калашников, М. Сатаева. Вл. И. Немирович-Данченко и кино. — Сб. «Вопросы киноискусства», 1961, № 5, стр. 177—240 (обзор и публикация материалов).

все одни и те же актеры. Тогда яснее будет, что одна и та же идея хотя и принимает различные воплощения, но всегда проходит через все человечество. Другим материалом для сценария ему кажется Пугачевщина, но не пьеса Тренева, а пушкинская «История пугачевского бунта». Попутно возможны какие-то отдельные вставки из «Капитанской дочки» и, может быть, какие-либо отдельные эпизоды из Тренева. В этой области Владимир Иванович чувствует себя в данный момент и более сильным и более подготовленным. Для него только возникает вопрос: кто должен играть Пугачева — Москвин? Качалов? Или какой-нибудь крупный американский актер? В Москвине он видит наличие наиболее важного элемента характера Пугачева 〈...〉 С Москвиным, он считает, работа пошла бы гораздо скорее, ибо американцу пришлось бы долго объяснять и прививать те начала, которые совершенно чужды характеру его расы».

4 октября. «Сегодня на съемке «Франсуа Виллон» мы познакомились с Конрадом Вейдтом. Ему всего 33 года. В разговоре он производит впечатление очень культурного и хорошо мыслящего человека. Он свободно говорит по-французски и потому объяснялся с Владимиром Ивановичем почти без моей помощи. Наше предположение оказалось правильным: сценария ему не давали, и ознакомился он с ним впервые только во время съемки. Владимир Иванович говорил ему о том, что считает подобные приемы, употребляемые кинематографом, неправильными. Если заранее с актером репетировать, как это делается в театре, без костюмов, без грима и не перед аппаратом, то, когда будет приступлено к съемкам, вся работа пойдет и скорее и продуктивнее. Конрад Вейдт думает, что такой метод в идеале хорош, но что в фильме он практически не применим. Экран не сцена и дает такие неожиданности, которые не могут быть учтены заранее, до съемки. Кроме того, он не скрывает, что в кино его очень увлекает прием импровизации, когда приходится создавать роль в момент работы оператора. Это сознание, что аппарат крутится и что игрой, лишенной слова, нужно дать максимум выразительности, очень обостряет творчество актера. Разумеется, часто бывают неудачи, но бывает и наоборот. Владимир Иванович, разумеется, великолепно все это понимает, но считает, что подготовка нисколько не мешает импровизации. Оба они ни в чем друг друга не убедили».

5 октября. «Сегодня познакомились с Дугласом Фербенксом. (...) он сказал, что прочел все, что только возможно о Художественном театре и о деятельности Владимира Ивановича, и что он знает Владимира Ивановича уж, конечно, больше, чем Владимир Иванович его. Он считает приезд Владимира Ивановича в Голливуд большим событием и для актеров и для кинематографического дела вообще. На вопрос Владимира Ивановича, понравилась ли ему Россия, он ответил, что Москва — это самое его большое впечатление от поездки по Европе. Он находит, что замечателен тот внутренний дух, которым живет Россия и русский народ. Затем он рассказал, что пишет сейчас статью о кино, в которой проводит такую мысль: раньше, когда жизнь была проста и более примитивна, искусство было тяжеловесным и трудно воспринимаемым. Это создавало своего рода равновесие. Теперь жизнь безумно осложнилась, и для равновесия нужно, чтобы людям давалось искусство, воспринимаемое легко и радостно. Владимир Иванович ответил, что искусство всегда и во все времена должно быть легко по форме, но глубоко по содержанию. И чем глубже и сложнее наша жизнь, тем глубже должно быть искусство».

7 октября. «Встретились с Фербенксом. Владимир Иванович говорил ему о роли режиссера: режиссер — это и господин, и слуга актера, и его зеркало. Чем опытнее актер, тем труднее ему сыграть без режиссера всякую новую роль, если он хочет эту роль не просто сыграть, а создать, не повторяя всякий раз самого себя и свои навыки».

8 октября. «Смотрели картину Чаплина «Золотая лихорадка», в которой он и смешон и трогателен. Владимир Иванович видел Чаплина впервые, очень его хвалил и сказал, что это актер «легкий». Фербенкс, которого мы встретили, выразился о Чаплине так: «Под своей шутовской маской он создает человеческие символы».

9 октября. «Владимир Иванович занялся немного с Марселин Дэй. Это очень хорошенькое существо, но явно не имеющее никакого понятия о том, что над ролью можно и нужно призадуматься и поработать, чтобы проникнуть в ее внутреннюю суть. Она вообще, видимо, не привыкла думать о чем бы то ни было, и потому упражнения, которые сделал с ней Владимир Иванович, показались ей, вероятно, или диковинными, или нелепыми, или совершенно непонятными. Владимир Иванович великолепно объяснил ей, как актер, прежде чем начать жить каким-либо чувством, должен «распахать» свою душу, как он никогда не должен «играть» чувство, ибо, когда он найдет в себе нужное чувство, ему не придется играть его, потому что оно само найдет себе выражение, как роль предварительно разбивается на куски, и т. д. Все же Дэй как будто осталась довольна и решила продолжать работу через два дня. Но я ушел совершенно убежденный, что все это напрасно потраченный труд, лишь метание бисера...

Смотрели старую картину с Мэри Пикфорд «Розита», которую Владимир Иванович просил специально продемонстрировать для него в студии, чтобы

лучше ознакомиться с характером творчества Мэри. Просмотр этот убедил его, что она актриса превосходная, если не лучшая из всех звезд экрана. Владимиру Ивановичу пришла мысль сделать картину из «Снегурочки». Он уже ранее, года три назад, в Москве, думал о такой постановке. Его увлекает не столько пьеса Островского, сколько сама северная сказка, которая дает громадный простор его творческой фантазии. Для фильма, конечно, нельзя пользоваться пьесой, пришлось бы сочинить совсем новый сценарий. Мэри Пикфорд кажется ему очень подходящей для роли Снегурочки. Образ самой Снегурочки, сперва равнодушной и холодной, а затем горящей любовью, рисуется ему очень интересным. Сам момент таяния, так на сцене до сих пор и не разрешенный, на экране может быть передан великолепно».

10—11 октября. «Назначенные занятия с Марселин Дэй так и не состоялись. Она не явилась, сообщив, что ее вызвали на съемку».

15 октября. Вл. И. Немирович-Данченко осматривал студию «Метро-Голдвин-Майер» и был у ее директора Толберга. «Пробыли мы у него всего несколько минут и ушли с таким впечатлением, что на всей этой организации лежит печать дурного тона. Словно после кулис Художественного театра попадаешь за кулисы провинциального театрика. Если у Скэнка мало чувствуется атмосфера искусства, то здесь не чувствуешь ее совершенно. Это просто большая и прекрасно оборудованная фабрика».

16 октября. «Конрад Вейдт с большим энтузиазмом отозвался об игре Москвина в картине «Поликушка», которая его изумила своей глубиной и в то же время своей простотой (...)

Во время общего разговора к нам подошел Фербенкс и представил Чарли Чаплина. Чаплин небольшого роста, с чуть седеющими на висках черными, немного вьющимися волосами, грустными глазами и очень приятной улыбкой. Лицо подвижное, нервное, утомленное. Сказал, что сейчас чувствует переутомление и потому на время бросил начатую работу. Работает он не спеша и долго все подготовляет. Режиссирует в своих картинах сам, что отнимает у него и много сил и много времени и мешает ему как актеру. Но, к сожалению, он не знает режиссера, авторитету которого он мог бы довериться. Владимир Иванович просил его показать студию и высказал пожелание встретиться с ним для обстоятельной беседы. Чаплин предложил подождать до конца будущей недели, когда он немного отдохнет и возобновит работу. Я спросил его, знает ли он постановки МХАТа и Музыкальной студии, которые показывались в Америке. Чаплин ответил, что много слышал о них от своих друзей, но сам лично не видел».

1 октября. «Сегодня состоялось два свидания со Скэнком: одно короткое, другое продолжительное. Владимир Иванович вкратце ознакомил его с планом сценариев «Пугачевщины», «Снегурочки» и «Игрока», оригинальной пьесы Владимира Ивановича, в которой он хотел изобразить жизнь человека, ставшего жертвой азарта. Ни одну из предложенных тем Скэнк не считает приемлемой. «Пугачевщина» невозможна, так как это трагедия. Публика не станет симпатизировать герою, который гибнет. Если бы было возможно, чтобы Екатерина II, плененная красотой Пугачева (?!), видя его в финале пьесы в клетке, простила бы его и дала ему свободу, — это было бы уже лучше! «Снегурочка» не подходит потому, что это сказка, а сказка у американской публики не пользуется популярностью, в нее не верят. Впрочем, если роль очень интересная и подходящая для Мэри Пикфорд, то надо ее с этой темой познакомить. «Игрок» не годится, потому что герой сценария, потеряв все деньги, собирается стреляться. Американец не может принять такого положения, чтобы мужчина готов был бы застрелиться из-за того, что он лишился денег! Скэнк сказал, что он «очень хорошо знает все слабости кино, но он еще лучше знает психологию публики, которая в громадном своем большинстве состоит из малокультурного элемента. Кино — это не театр для более развитых классов, а зрелище для миллионов. Нужно и можно давать им элементы искусства, но постепенно и понемногу, не забывая и о развлечении. Если поставить фильм, построенный на одном чистом искусстве, то будет верный провал кассы(...)» Владимир Иванович ответил, что все эти соображения он прекрасно учитывает, потому что сам всегда был не только художником, но и практиком. Однако он считает, что большинство установившихся мнений и суждений о запросах и вкусах публики — лишь дело обычных штампов и недоразумений. То, что по-настоящему прекрасно, правдиво и искренне, всегда было и будет признано в с е м и. И это доказал на опыте Художественный театр»*.

28 октября. Владимир Иванович беседовал с Мэнзисом, декоратором и заведующим постановочной частью «Юнайтед Артистс». Бертенсон подводит итог: «Никакой общей художественной идеи, объединяющей все детали постановки, не бывает. Художник целиком находится во власти режиссера и слепо исполняет его волю. Последний же всегда следует традиции самого шаблонного реализма, не решаясь

* В интервью, данном по возвращении в Москву, Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «К чести американского кинозрителя надо сказать, что он уже опережает вкусы кинопроизводственников Америки. Американский зритель начинает выходить из младенческого возраста и требует новой пищи. Этим можно объяснить попытки американцев привлечь к себе на работу лучших режиссеров, независимо от их национальности» («Советский экран», 1928, № 7. стр. 10).

ни на какие условности, символику, театральную живописность. Установилось убеждение, что новшеств публика все равно не примет. Мэнзис жалуется, что ему не раз хотелось проявить свою художественную фантазию, но всякий раз режиссер не допускал этого».

29 октября. «Илья Львович Толстой обратился к Владимиру Ивановичу с просьбой помочь со сценарием «Воскресения». Просьба эта исходит как от него лично, так и от фирмы, ставящей этот фильм. Владимир Иванович колеблется, браться ли ему за это (...)».

30—31 октября. «Владимир Иванович подумывает, не написать ли ему письмо Барримору, где подробно изложить все свое тяжелое душевное состояние, в котором он сейчас находится, наблюдая за всей той пошлостью, рутиной, бессмыслицей и безвкусицей, которые происходят в мире кино. В студию он решил пока не ездить, а вместо того сидеть дома и думать о сценарии».

1 ноября. «Владимир Иванович приступил к составлению письма на имя Скэнка, в котором хочет высказать все то, что его волнует и что приводит его к убеждению в том, что в настоящем своем виде кино не только не воспитывает публику, но развращает ее».

2 ноября. «Я оказался прав — Владимиру Ивановичу все-таки пришлось принять участие в совещаниях по поводу «Воскресения». Весь сегодняшний день ушел на чтение сценария. Я в ужасе от этой инсценировки, по-моему, в корне испортившей роман, лишившей его всей глубины и внутренней правды, засорившей его ненужными пикантными подробностями, выдуманными инсценировщиками. Между прочим каждому новому эпизоду предшествует появление самого Толстого в лавке башмачника. Толстой вместе с башмачником тачает сапоги, и каждый новый эпизод в жизни Нехлюдова и Катюши иллюстрируется новым гвоздем, вгоняемым Толстым в подошву сапога»*.

6 ноября. «В студии «Метро-Голдвин-Майер» русский режиссер Буховецкий готовит фильм «Анна Каренина». Есть предположение сделать инсценировку так, что то, что Анна бросается под поезд, оказывается только ее сном, на самом деле она в конце концов выходит замуж за Вронского».

* В интервью, данном по приезде в Москву, Вл. И. Немирович-Данченко рассказывает, что И. Л. Толстой «снимается в какой-то нелепой сцене, где Лев Николаевич изображен вбивающим гвозди в сапог, причем гвозди эти— по мысли сценариста — являются какими-то символами (?!) Вся фильма в целом мало чем отличается от обычных «русских» картин американского производства с их неизменной «развесистой клюквой».

7 ноября 1926 года Вл. И. Немирович-Данченко послал руководителям «Юнайтед Артистс» письмо, в котором отказался участвовать в работе над «Воскресением»: «Я нахожу, что знаменитое русское произведение испорчено. И испорчено не только в своих главных идеях, ради которых оно написано, но и в драматическом развитии».

8—9 ноября. «Консидайн* прислал письмо, в котором выражает сожаление о том, что Владимиру Ивановичу не понравился сценарий «Воскресения», и благодарит его за внимание к этой работе. Из письма выясняется, что фильм этот давно в работе. Спрашивается, к чему было огород городить и заставлять Владимира Ивановича тратить время на чтение глупого сценария?»

Несмотря на несколько попыток по телефону сговориться с Чаплином о свидании с ним и при новой с ним встрече выраженное Владимиром Ивановичем желание побывать у него на студии, он так и не зовет нас к себе. И Пикфорд молчит. И рассказ «Снегурочки» так и остался недоговоренным. Как видно, у всех свои планы, и когда говорят о каком-то желании реформ и перемен, то это все остается лишь в области «умных» разговоров и светской болтовни».

22 ноября. «Вот уже две недели, как мы тщетно пытаемся добиться свидания со Скэнком. Он, по словам его секретаря, или на совещании, или, как директор департамента в анекдоте Кони, «либо еще не пришел, либо уже ушел». А мы, как неприкаянные, бродим по двору, не имея не только своего угла, но даже стула, где можно было бы присесть. Нашли два куска дерева, вроде широких поленьев, и сидели на них с Владимиром Ивановичем добрых сорок минут. Недурное положение для режиссера с мировой известностью, приглашенного в Голливуд для реформы кино!»

27 ноября. «Вечером Владимир Иванович прочел в здании Публичной библиотеки Лос-Анжелоса лекцию для русских. Вход был бесплатный, и набралось человек 600. Принимали и слушали его с восторженным и жадным вниманием. Говорил он 50 минут без перерыва. Говорил он о русском театре и попутно упомянул о западноевропейской сцене и об американском театре. Говорил о том, что в России театр, как и вообще искусство, равносилен культу, что искусство там потому на такой высоте, что оно выковалось из страданий. Он дал краткий обзор русского драматического театра от времен Островского до создания Художественного театра. Затем подробно остановился на положении московских театров, в том числе и Художественного, в момент начала революции и на достижениях, к которым пришли театры в настоящее время. Упомянув вкратце об американском театре и с похвалой отозвавшись об американской сцене «легкого жанра», он заявил, что серьезного театра пока, в сущности, в Америке нет совсем, что вызвало дружные аплодисменты всего зала. Закончил он лекцию пожеланием большого и тесного сближения между народами России и Америки, которые, по его мнению, имеют в своей природе очень много общего и сродного».

* Консидайн — заместитель Скэнка.

29 ноября. «Просили свидания на две минуты с Консидайном. Он заставил нас прождать сорок минут. Так как приемной нет и даже стульев нигде не имеется, то пришлось толкаться в коридоре или стоять в проходе между уборной и грязным двором. Это и утомительно и противно. Владимир Иванович проявляет геройское терпение».

3 декабря. «В нью-йоркском журнале «Ванити Фэр» известный чикагский журналист Стивенс, ездивший летом с Гестом* в Москву, поместил статью «Комедия в России». В ней он очень хвалил спектакль «Горячее сердце» в Художественном театре. Москвина он называет «лучшим современным характерным актером». Думаю, как результат этой статьи был сегодня ко мне телефонный звонок из фирмы «Юниверсал» с просьбой указать, как можно выписать сюда Москвина для съемок».

17 декабря. «Сюда ожидается приезд Мозжухина, законтрактованного фирмой «Юниверсал». В Америке ему переменили фамилию на Москин и так уже рекламируют в газетах. Очевидно, предприимчивые американцы, прочтя статью Стивенса о Москвине, решили спекулировать на этом сходстве имен. Сегодня Владимир Иванович послал письмо президенту фирмы «Юниверсал» Карлу Лемлэ с самым решительным протестом против подобного псевдонима, лишь на одну букву отличающегося от фамилии Москвин. Как основатель и директор Художественного театра он протестует и просит принять меры к изменению псевдонима. В противном случае, пишет он, ему придется апеллировать к общественному мнению».

21—25 декабря. «До меня дошли слухи об интригах против Владимира Ивановича. Злые языки стараются настроить против него Скэнка и внушают ему, что Владимир Иванович не способен что-либо сделать для кино, так как он тянет слишком в сторону чистого искусства и совершенно не думает о практике, то есть о доходности картин. «Что может сделать этот восьмидесятилетний старик?** Все темы, которые он предлагает, или скучны, или неподходящи».

1927 год

5 января. «Сегодня я ездил на фирму «Юниверсал» по поводу письма Владимира Ивановича об инциденте «Москин — Москвин». Принимал меня сперва заведующий отделом печати, а затем главный директор-администратор всей организации. Оба они были очень любезны и предложили указать на подходящую для Мозжухина фамилию взамен «Москин». Оказалось, что ни один из них никогда не слышал о Владимире Ивановиче, а заведующий отделом печати вообразил, что Художественный театр — это то же самое, что балиевская «Летучая мышь».

7 января. «Был у Владимира Ивановича Мозжухин и просил поддержать его в восстановлении его настоящей фамилии. Говорит, что он уже получает упреки из Европы».

15—16 января. «В «Таймсе» помещена очень интересная беседа с Эмилем Яннингсом. Оказывается, он испытывает совершенно такие же ощущения, какие переживаем здесь мы. Видимо, это общая участь европейских артистов. Все стараются убедить его в необходимости делать успешные для кассы картины, а он резонно отвечает, что приехал сюда не для этого, а для развития своего искусства в обстановке тех больших материальных и технических возможностей, которыми Европа не обладает. На компромиссы он идти не хочет, мучится вынужденным бездействием, и ему даже кажется, что, быть может, он напрасно поехал в Америку.

Когда я рассказал об этом интервью Владимиру Ивановичу, он просил меня отметить следующие слова Яннингса: «Я приехал посмотреть, что такое кино, что можно сделать на лучших его фабриках. Но если я увижу, что ничего сделать не смогу, то просто повернусь и уеду».

18 января. Вл. И. Немирович-Данченко был приглашен на прием в честь Макса Рейнгардта, приехавшего для постановки пантомимы «Чудо». «Как это ни странно, но Владимир Иванович и Рейнгардт встретились в первый раз, причем, так как Рейнгардт не говорит по-французски, а Владимир Иванович не знает немецкого, оба беседовали на английском языке. Рейнгардт с гордостью показал золотую «чайку», присланную ему как почетному члену МХАТа из Москвы ко дню его юбилея. Он просил меня перевести Владимиру Ивановичу, что очень счастлив с ним познакомиться, так как он является одним из старейших его почитателей. Держался он очень приветливо, но с характерными для него сдержанностью и спокойствием.

Там же мы познакомились с Эмилем Яннингсом. Я сказал ему, что читал его интервью в «Таймсе» и что Владимир Иванович охотно подписался бы под теми же словами и мыслями, которые он высказал. Яннингс ответил мне, что не сказал и половины того, что ему хотелось бы. Затем мы познакомились с корреспондентом «Берлинер тагеблатт» (...) Он сказал, что считает здесь все сладкой олеографией — как в искусстве, так и в природе. Он в ужасе от тупости и безвкусия здешней киноиндустрии».

9 февраля. «Не произошло ничего ни интересного, ни нового. Барримор молчит, от Скэнка тоже не слышно ни звука.

* Моррис Гест — импрессарио, организатор гастролей МХАТа в США в 20-е годы.

** Вл. И. Немировичу-Данченко было тогда 67 лет.

Какая происходит чепуха: вот уже пятый месяц, как в Голливуде живет Владимир Иванович, куда он был приглашен, как пишут газеты, «для улучшения кинематографического дела». Ему же не дают ничего делать и на его глазах искалечили «Воскресение» и собираются убить «Анну Каренину». И он бессилен. Что было бы, какой всероссийский скандал, если бы в Москве был Беласко и к нему не обратились бы за советом относительно постановки американской пьесы?!»

22 февраля. «В ответ на письмо Луначарского Владимир Иванович продиктовал письмо, в котором не столько говорит о своем отношении к МХАТу, что, видимо, наиболее интересует Луначарского, сколько рисует картину Голливуда и жизнь в нем. Многое пригодилось бы для остроумного фельетона».

9—10 марта. «Владимир Иванович приходит к мрачному выводу, что вряд ли ему вообще удастся угодить своим сценарием. Писать безыдейно он не может, а наши хозяева вряд ли примут что-либо идейное. Это их нисколько не интересует. «Впрочем,— добавил Владимир Иванович,— может быть, они и правы, здесь ничего идейного и не нужно».

16 марта. «Работает Владимир Иванович вяло: без интереса и без всякой веры в то, что его сценарий будет принят. Я думаю, что это отсутствие веры и мешает ему больше всего. Я только что узнал, что одновременно с Владимиром Ивановичем для Барримора пишет сценарий, тоже из русской жизни, какой-то американец. И какую бы он ни написал чепуху, я склонен думать, что шансы на успех на его стороне».

29—30 марта. «Выводы Владимира Ивановича самые печальные: он думает, что нам никогда не найти общего языка с хозяевами кино, ибо их пути и их задачи прямо противоположны нашим. Все картины, сценарии, герои, постановки — все это неживое и ненастоящее, это или просто надуманное или фальшивое и ничего общего с жизненной правдой не имеющее. Если даже такие крупные деятели кино, как Барримор, эту надуманность больше всего любят и купаются в ней, то чего же ожидать от других».

12—15 апреля. «Глория Свенсон прислала нам для отзыва выбранный ею новый сценарий из русской жизни — «Батальон смерти». Конечно, это оказалась очередная глупость, состряпанная опытной рукой знаменитой сценаристки мисс Кофе, прославившейся своим фильмом «Волжские бурлаки» — этим образцом безграмотности. Материалом для сценария послужили записки создательницы женского батальона Бочкаревой. Свой отзыв по поводу этой чепухи Владимир Иванович решил высказать при личном свидании со Свенсон на будущей неделе».

16—18 апреля. «После долгих трудов и усилий я закончил вчерне весь перевод сценария, последние страницы которого Владимир Иванович дописал только сегодня. У него получилась превосходная пьеса, но я боюсь, что наши хозяева опять найдут, что в ней недостаточно ярко выражена любовная интрига, что реальная часть пьесы чересчур проста, а символическая чересчур сложна и т. п. И тогда вся огромная творческая работа Владимира Ивановича снова пропадет».

В записи от *26—29 мая* С. Л. Бертенсон рассказывает, что сценарии Вл. И. Немировича-Данченко переделываются без его ведома, что руководители студии избегают встреч с ним, и описывается встреча со сценаристкой де Грезак *, которой поручили переделку его сценария. «Сперва Владимир Иванович долго и убедительно излагал свою теорию Грезак, но все упиралось в каменную стену непонимания, упрямства или шаблона. Наконец он рассердился и очень резко излил ей все, что, в сущности, ему следовало бы сказать Скэнку. Он говорил о том, что в какой бы области он ни пытался применить себя, его не пускали, давая понять, что ему не доверяют, так как он не знает кино, в то же время не давали никакой возможности начать работу и показать свои возможности. Все, что ему обещали и предлагали, оказалось лишь пустыми фразами, и, таким образом, в сущности, получается, что его все время обманывали».

20 июня. «Тем временем мы пошли на съемку к Фербенксу. Тот не снимался, а обдумывал с режиссером предстоящую работу. Увидев Владимира Ивановича, он сейчас же подбежал к нему и попросил растолковать ему его роль в тот момент, когда он, герой пьесы, ковбой и разбойник, заражается проказой. Владимир Иванович выслушал весь рассказ этой сцены, которую Фербенкс при этом очень ярко иллюстрировал своей игрой. Затем Владимир Иванович три раза сам сыграл ему всю эту сцену, взяв себе в партнеры Вавича и кого-то из американских актеров, занятых в картине. Играл он с большим темпераментом, горячо и убедительно и очень понравился Фербенксу, который много раз искренне благодарил Владимира Ивановича».

В тот же день Немирович-Данченко и Бертенсон завтракали на студии со Скэнком, Мэри Пикфорд и Дугласом Фербенксом. «Я заметил, что в деле со сценарием Владимира Ивановича создалось курьезное положение: пьеса переделывалась и перекраивалась при участии кого угодно, кроме автора.

* В записи от 6 января 1927 года С. Л. Бертенсон рассказывает, что мадам де Грезак —«присяжная сценаристка и литературный консультант «Юнайтед Артистс» Опытный драматург, она быстро уловила, что здесь требуется от кассового фильма, построенного на дешевой, умеренной эротике, которая не запугает цензуру, но в то же время приятно пощекочет фантазию публики».

Переделыватели изучили Россию по всевозможным источникам, кроме самого живого — Владимира Ивановича или даже хотя бы меня. Скэнк это внимательно прослушал, задумался и ничего не ответил. Владимир Иванович шутливо сказал, что чувствует себя в положении «великого» покойника, произведения которого переделываются без его ведома. При этом он чувствует себя в почетном обществе Шекспира, Толстого и других».

После завтрака Немирович-Данченко и Бертенсон поехали к Толбергу. «Владимир Иванович спросил, может ли он быть совершенно откровенен и, получив утвердительный ответ, высказал все, что думал (...) Длинная и блестящая речь Владимира Ивановича была целой лекцией на тему о воплощении великой женской любви в образе Анны Карениной. Сыграть хорошо роль Анны также трудно для актрисы, как для актера хорошо сыграть Гамлета. Владимир Иванович несколько раз подчеркнул, что если все-таки настоящий сценарий «Анны Карениной» останется для постановки, то совершенно необходимо снять с экрана имена Толстого и его героев».

21 июня. «Сегодня обнаружилось, что все, что Владимир Иванович говорил, было лишь метанием бисера, ибо завтра преспокойно начинается съемка «Анны Карениной» со всеми прелестями сценария. Визит наш к Толбергу оказался впустую. И слова Скэнка о неудовольствии по поводу переработки сценария Владимира Ивановича — тоже только слова: работа Грезак, Ллойда* и К° преспокойно продолжается, и нас по-прежнему ни о чем не спрашивают».

28 июня. «До нас дошли слухи-сплетни, что будто бы Барримору не хочется играть «большевистский сценарий большевика Данченко».

19 августа. «Владимир Иванович сказал Скэнку, что считает год, проведенный в его организации, потерянным».

3—7 сентября. «В связи с открытием сезона МХАТа в Москве Владимир Иванович испытывает сильнейшее тяготение возвратиться в свой родной театр».

24 сентября. «Сегодня Владимир Иванович получил телеграмму от всех стариков МХАТа с просьбой вернуться в родной театр».

2 ноября. «Как дешево расценивается чужое время в Голливуде: я был у Консидайна, чтобы сговориться с ним о выплате нам, согласно договору, дорожных денег до Москвы. Назначив мне прием в одиннадцать с половиной утра, он принял меня только в час дня, правда, извинился, что заставил долго ждать. Оказалось, что надо разговаривать не с ним, а с главным администратором Леви, который сегодня отсутствовал. Таким образом, я напрасно потерял все утро».

* Франк Ллойд — режиссер и сценарист, которого Скэнк дал Вл. И. Немировичу-Данченко в помощники.

7—8 ноября. «К числу нелепостей, диктуемых фирмами авторам сценариев, среди того, о чем нельзя писать, оказывается, есть такое положение: нельзя изображать на экране роман между мужем и женой, потому что с момента вступления в брак всякий роман кончается. Так, по мнению директоров фирм, думает большинство публики, посещающей американское кино».

12—17 ноября. «Владимир Иванович сказал большую, горячую речь о том, что пора Америке завести постоянные театры с постоянными труппами и хорошим репертуаром. Он указал, что в России театры поддерживаются правительством как учреждения, в которых нуждаются так же, как в школах и университетах. Речь Владимира Ивановича имела успех и вызвала долгие аплодисменты».

Между *20 и 22 ноября* Немирович-Данченко был у Толберга. «Он вновь высказал Владимиру Ивановичу полную свою уверенность в том, что последний может дать кино много ценного. Он просил Владимира Ивановича запомнить, что если бы, побывав в Москве, он надумал вернуться сюда, то пусть только ему телеграфирует...»

2 декабря. «В Нью-Йорке состоялась премьера картины «Анна Каренина». Заглавие ее переделано в «Любовь»*. Фильм «Любовь» самым усердным образом рекламируется именно как инсценировка «известного всему миру» романа Толстого. Но самое возмутительное во всем этом то, что на программах написаны следующие слова, которые я цитирую в буквальном переводе с оригинала: «Граф Илья Толстой, сын великого романиста и драматурга, говорит по поводу этой постановки «Анны Карениной» следующее: «Я думаю, что великая миссия, которую отец мой хотел возвестить в этом романе, ни в каком виде не пострадала при переводе ее на экран. Постановщики не остановились ни перед какими усилиями, и главные персонажи со всей убедительностью переносят на экран те страсти, которые раздирают сердце в данном случае. Декорации особенно хорошо выполнены и создают подлинную русскую атмосферу, а фотографии, как обычно, превосходны».

Мне совершенно неизвестно, при каких обстоятельствах невеликий сын великого отца предал его.

* По возвращении в Москву Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал: «Безобразная инсценировка «Анны Карениной», выпущена в прокат под названием «Любовь». Стимулом для такого переименования послужила пережеванная со всех сторон американской прессой романтическая история любви Греты Гарбо и любимца скучающих американок Джона Гильберта. В афишах так и было указано безо всяких кавычек: «Greta Garbo and Gilbert in Love», что в переводе значит «Грета Гарбо и Джон Гильберт влюблены». Падкая на такого рода сенсации американская публика валом валила, чтобы собственными глазами увидеть продолжение нашумевшей любовной истории, перенесенной на экран» («Советский экран», 1928, № 7, стр. 10).

Сперва в Голливуде говорили, что И. Л. Толстой заявил в студии «Метро-Голдвин-Майер» самый резкий протест против вопиющего искажения произведения его отца*. Как затем могла произойти такая решительная метаморфоза в его ориентации, я не знаю.

Французский писатель Марсель д ' Эрбие, увидев на экране фильм «Воскресение» при участии И. Л. Толстого, самым беспощадным образом осудил извращение этого романа и открытым письмом в парижской газете «Комедия» выразил свое возмущение Толстым-сыном. Илья Толстой ответил ему в той же газете, но ответ его только укрепил д ' Эрбие во мнении, что сын продал отца за доллары. Что сказал бы д ' Эрбие, увидев на экране «Анну Каренину»?

Между *14 и 19 декабря* Немирович-Данченко и Бертенсон опять были у Толберга. «Он еще раз подтвердил, что от сотрудничества с Владимиром Ивановичем кино безусловно выигрывает, даже в том случае, если работа его будет не сразу использована(...) Если бы Владимир Иванович только захотел, он мог бы немедленно подписать долгосрочный контракт с Толбергом».

28 декабря. «Солнце, сильный ветер, волны... За пароходом летят чайки. Непонятно, откуда берутся чайки, но их целые стаи, которые неутомимо несутся за нами. От времени до времени они садятся на воду, покачиваются на волнах, отстанут, а потом с удвоенной энергией мчатся за пароходом. Как будто они провожают нас, стремящихся к своей родной «Чайке»...»

●

18 января 1928 года Вл. И. Немирович-Данченко приехал в Москву и был восторженно встречен театральной общественностью. Еще на пограничной станции Негорелое он увидел делегацию артистов Музыкальной студии. А на Александровский** вокзал столицы пришло несколько сот артистов московских театров во главе с К. С. Станиславским. Л. Баратов вручил В. И. Немировичу-Данченко золотой ключ «от дверей и сердец». В беседах с корреспондентами газет и журналов Владимир Иванович подытожил свои впечатления от Голливуда.

«Пятнадцать месяцев, проведенных в Голливуде, столкнули меня лицом к лицу с американской кинотехникой. В течение пятнадцати месяцев я изо дня в день варился в соку голливудской киножизни и должен разочаровать всех верующих незыблемо в американскую деловитость, основанную на принципе «время — деньги» (...) Реклама и спекуляция талантами — вот пульс жизни кино Америки»*. «В общем, впечатления мои таковы: чем больше я входил в Америке в кинодело, тем больше я убеждался в его колоссальнейших возможностях, в его громадном будущем, вместе с тем в том, как трудно использовать кино для целей художественных, почему оно остается в Америке почти исключительно и н д у с т р и е й, производством, не преследующим целей искусства, как мы привыкли его понимать. Там кино является таким обширным полем для спекуляции, что с этим бороться очень трудно. Рядом с прекрасными талантами, которые могли бы дать атмосферу искусства, непрерывно чувствуешь поблажку дурным вкусам, бесконечную цепь глупостей и полное игнорирование той ответственности, которая должна быть поставлена перед такой могущественной силой, как кино»**. «Руль в ужасных руках, только в руках коммерсантов. Что можно, например, добавить к следующей фразе, брошенной мне как-то Мэри Пикфорд:

— Мы прежде всего банкиры, а затем уже актеры!..» ***

«Я (...) соскучился по Москве, соскучился по настоящей художественной атмосфере, которой там, в Америке, несмотря на громадные материальные и технические возможности, не было и которую чувствую только здесь, в Московском Художественном театре и в московской театральной жизни. Это вы услышите от всех, кто пожил вне СССР» ****. «Изучая кино и читая статьи о нем в русской печати, я находил прекрасные теоретические статьи и брошюры (мне их высылали из Москвы). Как и во всех других областях духовной культуры, мы и в кино идеологически идем впереди (...) Имея сейчас в руках колоссальный материал для сравнения, я, не задумываясь, могу сказать, что в будущем на мировом кинорынке первое место обеспечено за нами. Если при нашей бедности и полной технической отсталости мы сумели добиться блестящих результатов, то что может остановить победное шествие советской кинематографии, вооруженной технической силой, эквивалентной нашим художественным и творческим богатствам?»*****

---

* Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал: «Справедливости ради нужно отметить, что И. Л. Толстой также протестовал против искажения произведения великого писателя».

** Ныне Белорусский.

---

* «Советский экран», 1928, № 7, стр. 10.

** «Современный театр», 1928, № 5, стр. 109.

*** «Красная газета» (вечерний выпуск) от 24 января 1928 года, стр. 2. В дневнике Бертенсона в записи от 28 октября 1926 года приводятся слова Дугласа Фербенкса: «Не забывайте, что все мы не только артисты, но банкиры, дельцы, землевладельцы».

**** «Современный театр», 1928, № 5, стр. 109.

***** «Советский экран», 1928, № 7, стр. 10.



Инна СОЛОВЬЕВА

Простые фильмы Жака Беккера

Беккер всю жизнь делал простые вещи. Фильмы для массового кинематографа. Он органически любил предмет своей работы, результат ее и ход — как столяру может быть в радость его мастерство, запах выдержанного дерева, усилие руки, ведущей рубанок, легкость и прочность вещи, сделанной как надо, обычной и самой лучшей.

В старину бы такой человек пошел в подмастерья к какому-нибудь Кола Брюньону, резчику, или взялся бы растирать краски у живописца, радуясь, что удалось попасть в ученики к настоящему мастеру.

В сущности, биография Беккера сложилась именно так, с поправкой на год рождения 1906-й, на правила буржуазной семьи, впрочем, связанной с художественными кругами. Ему готовили скромную и основательную деловую карьеру. Беккер исправно доучился, занял должность в фирме, производящей аккумуляторы, потом служил в Трансатлантической компании, приобрел независимость и воспользовался ею: все бросил и стал подручным человека, у которого хотел учиться искусству. Стал ассистентом Жана Ренуара. Потом режиссировал уже сам.

После смерти своего старого товарища Ренуар набросал несколько страничек о поре их общей работы. В них есть грусть, потому что работа была радостной, а писать о ней приходится в прошедшем времени. «Для людей моего возраста смена времен отмечена войнами, наводнениями, огромными пожарами. Я добавлю: отмечена исчезновением замечательных личностей. Для меня мир без Жака Беккера уже не тот. Не совсем тот...»

О Беккере чаще всего вспоминают именно так— как о личности, с исчезновением которой мир становится беднеей. Это имеет отношение не к фильмам, которые он мог бы еще подарить зрителю. Просто к нему самому.

Пишут об его особенности, о неповторимости, а сообщают самые обыкновенные вещи, может быть, даже банальные... Например, рассказывают, как он любил свою машину, «рено» тридцатилетней давности; огорчался, если в этом видели чудачество или, хуже того, рекламный трюк, был доволен, когда его понимали: «это подходящий автомобиль для опытного водителя, которому нравится возиться с карбюратором». Впрочем, машину он в конце концов сменил — он не любил эпатажа; приобрел новую и наслаждался ее послушностью так же, как наслаждался до того строптивостью ее предшественницы. Что еще говорят в воспоминаниях о Беккере? Говорят, он был вежлив от души. Если он хотел, чтобы знакомый прочитал книгу, он преподносил ее, разрезав страницы. Он бывал бесконечно требователен на съемках, но выносить его требовательность было легко: в нем сохранялись мягкость и безупречная воспитанность.

В сущности, все воспоминания рассказывают об одном: о поэзии, значительности и невосстановимости личности, при том что личность эта по описаниям как бы и похожа на всех остальных. Умер просто один хороший человек. Оказывается, при этом теряет в своей полноте сама жизнь, становится не та. Не совсем та.

Можно полагать, что в этих воспоминаниях происходит известное «наложение»: личность ушедшего художника воспринимается и излагается по законам его эстетики. В этой эстетике существен мотив неповторимости. Неповторимо вовсе не только что-либо исключительное: как раз напротив, у Беккера исключительное бывало иронически подкрашено банальностью, имело оттенок восторженной сплетни в квартале: «Слыхали?! Жильцы с шестого этажа выиграли миллион в лотерею!»

В «Антуане и Антуанетте» взята история, излагамая именно такой фразой, обладающая общеизвестностью анекдота, дюжинностью «невероятного случая». Ценой и очарованием единственного, ценой и очарованием неповторимого наделена у Беккера не эта «история», но то, что можно бы назвать самой материей жизни, ее веществом.

Материальность и легкость — вот природа Беккера; его фильмы полны звуков реальной жизни — звуки были бы шумом, если бы не организовывались в мелодию. Так возникает фонограмма первых кадров «Антуана и Антуанетты» — естественное смешение городских гудков, шороха шин, говора на улице и негромкого веселья субботнего оркестрика, аранжирующего по мере сил все эти шумы.

У «Антуана и Антуанетты» есть заставка: сняты конструкции Эйфелевой башни — «знак Парижа». Панорама вниз — и перед самым носом камеры проезжает грузовик, заслонив своим поцарапанным кузовом общий план площади. «Знак Парижа» расшифровывается в его реальности: камера дорожит всем, что сгустилось в общем представлении о городе и не должно потеряться за этим общим представлением.

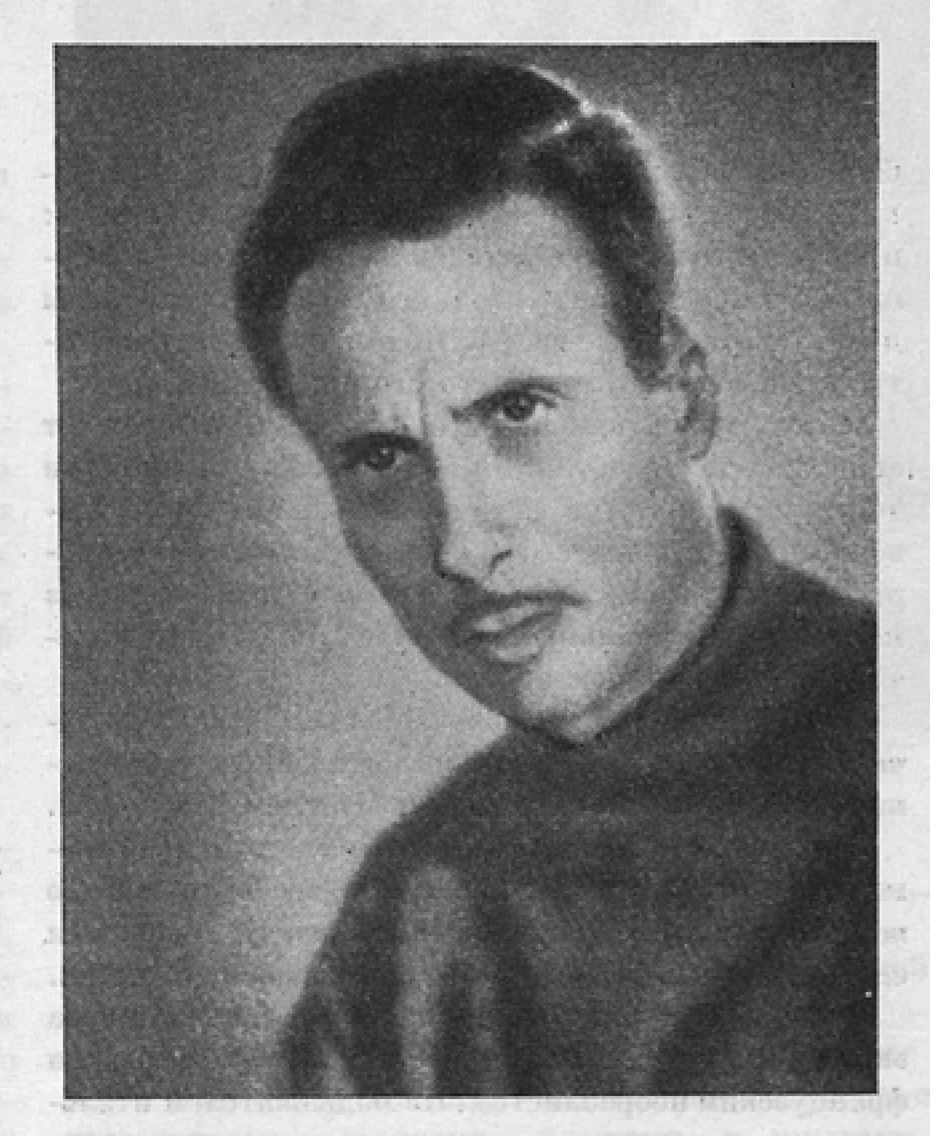
Для Беккера всего важней, чтобы ничто не потерялось. Чтобы все жило в своей единственности.

В фильме есть сцена, когда герой возвращается домой с работы и останавливается поглядеть на чей-то мотоцикл. И мотоцикл кажется уже не машиной серийного выпуска, моделью такой-то, до кнопки одинаковой с ее конвейерными близнецами. У мотоцикла откуда-то живой, «свой» блеск, даже своя партитура блеска: нитролак блестит не совсем так, как кожа сидений, и совсем третий блеск у хромированных ручек, и четвертый — у плексигласового щитка. Полифония всех возможностей сверкания новенькой машины, только что пробежавшейся по солнечной стороне улицы.

Мало ли мотоциклов и мало ли кто о них мечтает?.. Но вот один раз стоял на солнцепеке именно этот. И мечтал на этот раз именно Антуан Мулэн. В том-то все и дело.

Материальность для Беккера — это форма сохранения единственности. Поэтому он так ею дорожит.

Если «знак Парижа» с самого начала фильма юмористически дан в монтаже с «плотью Парижа», то и «знаковый», условный сюжет также находится в юмористическом взаимодействии с текучей и легкой бытописью. Режиссер снимает книгопечатню, где Антуан с добродушной горделивостью налаживает станок, непослушный во всех иных руках... снимает универмаг, где работает фотографом-моменталисткой Антуанетта («Улыбнитесь!.. нет, не мне, а в аппарат, пожалуйста!..). Снимает в усмешливом параллельном монтаже час окончания смены, час «пик», когда бегут встречные потоки — мужчины со своей работы, женщины со своей, ежедневный час свиданий... Снимает лавку, где Антуанетта выбирает пучок лука, и кафе по соседству, где готовятся к свадьбе дочки и за два дня уже не в состоянии воспринимать что-либо, кроме проблем свадебного ужина. И все это превосходнейшим образом не имеет отношения к счастливому билету, который пока лежит в сумке Антуанетты вперемешку с трамвайными талончиками, мелочью и конфетными обертками.



Жак Беккер

Субботний день пройдет, и пройдет воскресный день, и в понедельник утром Антуанетта проводит мужа, и юркнет обратно в постель досыпать свои полчасика, и снова вскочит, чтобы прощально помахать ему из окна... И только вечером в понедельник Антуанетта в поисках спичек вытряхнет на стол содержимое своей сумки, а Антуан надумает проверять вывалившийся среди прочей дребедени лотерейный билет.

Беккер обставляет этот момент торжественно и иронично. Волнуется закадровая музыка. Удары коротких крупных планов: лотерейный билет — таблица — лотерейный билет еще крупней — цифры в таблице совсем крупно...

Выигрыш! Удача, о которой будут полгода судачить в подъездах, смешивая настоящее событие с тем, что вычитано из приключенческих романов, расцвечивая его всеми цветами домашней фантазии, переживая, наслаждаясь, почти творя!..

Не случайно во всей истории со счастливым билетом Антуана и Антуанетты так неразрывно участвует некий томик простодушного и захватывающего романа «Туз треф», который пользуется среди жильцов квартала особым спросом.

Этот «Туз треф», одолженный у Мулэнов, лежал под локтем у киоскерши, торгующей лотерейными

билетами. Женщина оторвалась от чтения, проверила билет у подошедшего, соболезнующе улыбнулась: нет, не повезло! Билет остался на прилавке. Киоскерша машинально заложила его между страницами дочитанного «Туза треф». Потом отдала роман Антуанетте, та посулила дать его еще кому-то.

И вот, проснувшись среди ночи, Антуан решает спрятать свой счастливый билет между страницами того же романа. Туз треф на обложке блеснул заговорщицки, музыка сыграла «тему судьбы» — юмористическую тему судьбы, которая несколько раз повторится в фильме, а Антуан успокоенно подоткнул себе под бок одеяло.

Поутру за «Тузом треф» зашла соседка, и ей вручили книжку, торопливо переложив билет в бумажник. Туз треф еще раз подморгнул нам с обложки.

Соотношение между анекдотическим и авантюрным сюжетом, сюжетом из «Туза треф» и плотью живого Парижа, соотношение между городом и его маленьким мифом у Беккера очень любопытно.

После «Антуана и Антуанетты», вышедших на экран в сорок седьмом году, Жака Беккера называли французским неореалистом. Не подражателем итальянцев, но просто человеком, одновременно с ними делающим примерно одно и то же. Основания для сближения Беккера с неореалистами казались очевидными. Общность места действия: рабочие кварталы послевоенного мира, с их неблагоустроенностью, с их надеждами, с их товариществом. Общность времени действия: подробности «Антуана и Антуанетты» историчны при всем их житейском характере. Лестницы, отсыревшие в трудные военные зимы. Теснота. Неважно с куревом. Бакалейщик ведет себя, как заговорщик,— ящики с «левым» товаром разгружают под его нервные команды так, будто это тайный груз...

В «Антуане и Антуанетте» есть кадры, когда герой выходит из окна своей мансарды, чтобы наладить антенну. Виден стемневший город, где-то зажигают огни, девушка в окне напротив задергивает занавеску: переодевается. Антуан идет бочком по карнизу, из форточек с ним здороваются, как если бы он шел по коридору с настежь распахнутыми дверями. Здесь есть этот вкус жизни, всем видной, жизни с незакрытыми дверями, и это еще одна причина сближения Беккера с неореализмом, с его темой коммунальности. Живут здесь дружно. Просят присмотреть за ребенком. Одалживают швейную машинку. Обсуждают идею нового платья, цену купленной шотландки, ужасаются — «ты с ума сошла, такие деньги!» — и тут же смолкают, поскольку при мужчинах нельзя назвать, какие именно деньги вырваны из семейного бюджета. В лавочках верят в долг. В метро тоже: кассирша своя и живет в том же доме. Все знакомы. Принято заходить, когда угодно: на этом строится несколько комических положений, но Беккер дорожит не столько драматургическими возможностями непредвиденных положений, сколько бытовой краской.

Да, можно сказать, это та же «материя жизни», что и в неореалистических фильмах Италии. Но эта «материя жизни», общая для Беккера и неореалистов, организуется по совсем разным законам.

Беккер словно бы одновременно снимает среду и ее малую мифологию; не просто ту или иную житейскую сцену, ту или иную историю, но и то, как эта сцена будет пересказана в восторженном, сентиментальном, преувеличенном фольклоре подъезда. Когда Антуан дерется с бакалейщиком, приревновав его к Антуанетте, снимаются одновременно и драка и миф о драке — вспомнить хотя бы, как потерпевший поражение в честной потасовке Ролан злодейским движением вытаскивает из кармана штопор. Жирненькая старушка соседка, выбежавшая смотреть мордобой, вскрикивает: «Он настоящий убийца!..», вскрикивает с упоенным ужасом зрительницы приключенческого фильма, читательницы «Туза треф».

Натура в фильмах Беккера, текучая, живописная, не организуется по законам «натурного сюжета», который утвердился для итальянцев, но рождает малые мифы, претворяет пересуды консьержек в легенду квартала, создает свои фольклорные типы и фольклорные бродячие сюжеты.

Критик Пьер Лепроон находит, что в первые послевоенные годы Беккер задумывал и начал осуществлять своего рода «французскую фреску», панораму жизни страны, серию киносвидетельств о непосредственной действительности. «Жаль, что он сошел с этого пути». Лепроон противопоставляет ранние фильмы Беккера — «Гупи Красные Руки» (1943), «Дамские тряпки» (1945), «Антуан и Антуанетта» (1947), «Свидание в июле» (1949), «Эдуард и Каролина» (1951) — его последующим картинам; Лепроон считает, что Беккер нашел поначалу «тон французского неореализма» и затем оставил собственные находки. Это не кажется справедливым. Беккер не писал фрески и не делал фильмов-свидетельств — скорей, его работу назовешь своего рода антологией современных фольклорных мотивов, сборником больших и малых легенд современного города. И в этом смысле его работа от начала до конца едина, делает ли он фильм о крестьянах или о гангстерах, о портнихе или о трех мушкетерах.

Сочетание вещественности и фольклорности, несомненного и легенды, мифа и индивидуальности — отсюда «игра» фильмов Беккера, их живая пульсация, их личный шарм.

Этот личный шарм беккеровского кино угадывается уже в первой крупной работе художника — в «Гупи Красные Руки», с его фантастичностью тяжело-

ватого деревенского анекдота, с почти балаганными убийствами — мнимым и настоящим, со злоключениями парижского родственника коренных обитателей фермы, которого разыгрывают по всем правилам деревенских издевок над горожанином... Здесь пахнет землей, тяжелым красным вином, весенней сыростью; здесь низкие потолки, вощеная мебель, стоячие часы, бюстик Наполеона — знак патриотизма основателя рода и украшение на комоде, как мог бы быть им лупоглазый мопс или рыночное поклонение волхвов... Беккер в «Гупи» одновременно снимает среду, рождающую фольклорный сюжет, и самый фольклорный сюжет. Сюжет словно сгущается, материализуется из этих густых испарений земли, вина, ночного леса, сырых досок платформы, где сходит с поезда на полустанке бедняга-парижанин.

А легкая уличная легенда «Антуана и Антуанетты», легенда о счастливом билете, тоже материализуется из дыхания среды — чтобы она возникла, нужны эти сгущения и разрежения городской толпы; эти узкие улицы, то забитые людьми, то почти безлюдные; эта брусчатка; эти каблучки, сбегающие вниз по лестнице подземного перехода и вновь пересчитывающие ступени вверх; эти снятые с высокой точки старые парижские перекрестки, окна мансард, светящиеся вечером, мелкая припыленная листва городских садиков, где приличные старухи в вязаных пелеринках взимают крохотную мзду за пользование стульями... Нужны привычка к кино по субботам, мечтания в комнате, где полки застелены вырезанными из газеты салфеточками, и папильотки толстенькой старушки, семенящей, чтобы не пропустить сцены, о которой потом можно будет часами упоенно рассказывать; нужны привычка глазеть, и привычка судачить, и томик «Туза треф», от которого просто не оторвешься...

В фильмах Беккера восстановлено живое кровообращение между «бродячими сюжетами» современного фольклора и жизнью, где они складываются, где они потребляются...

Беккер экранизировал приключения Арсена Люпена — блистательного вора. Ставил музыкальную комедию о первом светском концерте юного пианиста Эдуарда и всех волнениях, связанных с дебютом: начиная с белого жилета и вплоть до угрозы развода с женой... Ставил сказку про Али-Бабу и сорок разбойников. Предвкушал удовольствие от работы над «Тремя мушкетерами».

Он брал сюжеты, на которые издавна наложил лапу коммерческий кинематограф. В Голливуде, да и не только там запущены в производство серийные фильмы: есть стандарт приключенческой ленты с выстрелами и с непревзойденной ловкостью преступника; есть стандарт музыкальной комедии с восхождением юной знаменитости, скажем, пианиста; есть



«Антуан и Антуанетта»

стандарт боевика на сюжет из «Тысячи и одной ночи» с ориентальным реквизитом, ансамблем одалисок и тайной фирмы в вопросах волшебных превращений... Есть стандарт исторической картины с широкополыми шляпами, плащами и шпагами, скачками и баталиями. Модели достаточно многочисленны, их обновляют. Если рынок насыщен, снимают с производства одни, нажимают на другие. Коммерция гибка — неизменен только сам принцип «запуска», серийности, конвейера.

Так вот, Беккер ставит фильмы как бы по тем же самым сценарным рисункам, не считает их безнадежно скомпрометированными. Они тиражированы? Но ведь рынок берется тиражировать все: есть и тиражированная для комодов Венера Милосская. Дело не в том, что гипс заместил здесь мрамор — происходит замещение живого вещества искусства неживым веществом, мертвой тканью «неискусства».

Беккер попытался проделывать это «замещение» обратным ходом. Восстановить в мертвой отливке вещество искусства.

Он делал это, потому что был демократичен. Потому что любил публику кинотеатров и любил фильмы, которые здесь любят; любил кино в самом простом смысле, как его любят миллионы людей.

Беккер давал бой коммерческому «кино-не-искусству» на его собственной территории, доказывая, что это вовсе не его собственная территория, а земля, бесчестно аннексированная у искусства. Он боролся за возвращение этих земель искусству «явочным порядком» — возделывая их и собирая художественный урожай.

Это было, в сущности, великое предприятие.

«Нельзя решиться войти в мир кино, если у тебя нет соучастников. Фильм очень похож на преступление. Он похож и на опасную экспедицию. Но ведь

профессионалу не вздумается ограбить Французский банк в одиночку, а исследователю не придет в голову углубиться в джунгли без спутников. Речь даже не о физической опасности, просто, оказавшись в одиночестве перед ответственной задачей, человек впадает в панику.

Жак знал, что всегда найдет сообщника во мне, как я найду сообщника в нем,— вспоминает Жан Ренуар.— Мне скоро предстоит показывать студентам «Ночь на перекрестке», которая осталась в моей памяти прежде всего как свидетельство нашего сообщничества.

Сколько воспоминаний! Как сейчас вижу ночные гонки на немыслимых дребезжащих драндулетах, развивавших дикую скорость. Срочно нужно достать пленку для Люсьена (его тоже не стало...) Или столь же экстренно что-то потребовалось Гере (и его уже нет на свете...) Мой брат Пьер эмигрировал из королевства Жуве и стал нашим сообщником. Когда мы промокали до того, что уже ни на что больше не были способны, и тяжелели от усталости, мы возвращались в дом на перекрестке. Помнишь, как мы его нашли? Прокололась шина. Шины играют важную роль в сценарии Сименона, и мы сочли происшествие знамением...

В доме на перекрестке мы пережили часы восхитительной дружеской общности. Мы теснились вокруг раскаленной докрасна печки. Кто-то спал на матрацах, брошенных прямо на пол. Прислуга грела для нас красное вино. Бывало, от нас валил пар, как от лошадей после скачки. Вдруг все срывались и неслись на улицу. Ну как же, надо же было ловить кадры дороги в предрассветный час!

Брата тоже нет. Время идет.

Каждый раз, проходя по тому перекрестку, я снова вижу самого себя в горячем и влажном тумане. Влажном, потому что дождь тогда лил не переставая, но горячем от нашего страстного отношения к делу, которое мы задумали вырвать из лап коммерции.

Жак, старый мой сообщник, наше дело не выгорело! Не выгорело, и все же правы-то были мы. Скажи это моему брату и всем друзьям, кого там встретишь. Покажи им горы пленки, изведенной с тех пор на «большие фильмы»,— горы, от которых в конце концов остаются только паршивые кучи монет... И покажи им несколько кадров, выбранных и сбереженных судьбой. Когда-нибудь эти кадры вызовут одобрительную улыбку молодой пары, забредшей в синематеку: «А ведь совсем неплохо!.. Кто это сделал? Как звать автора?— А разве имя известно? — Известно, оказывается. Его зовут Жак Беккер»*.

Концовка воспоминаний Ренуара грустна, потому что ни он сам, ни Беккер не интересовались признанием на одиноких просмотрах в синематеке. «Дело не выгорело», — говорит один из крупнейших французских режиссеров, массовый кинематограф остался «в лапах коммерции». «И все же правы-то были мы!»

Кстати, фильм, который вспоминает Ренуар,— фильм «детективный». Приключенческий и антикоммерческий. Для массового зрителя — и антикоммерческий.

Вкус к детективу остался у Беккера на всю жизнь. Он и самостоятельную работу начал с проб в этом жанре. Впрочем, в его первом полнометражном фильме «Последний козырь» Беккера еще не узнаешь: это что-то вроде сделанной вручную имитации конвейерного фильма. Прикосновения живой руки, однако ж, приметны: рука невольно иронизирует над конвейером, которому подражает; это подделка в той же мере, в какой и пародия.

В ожесточенном ритме налетают друг на друга титры. Первым звуком фонограммы становятся выстрелы. Наведенное дуло кольта, черные усики, словно приклеенные, на бледном лице. Монтаж отрывистый, как перестрелка. Ритм серийного приключенческого фильма.

Рассказывая о своей работе с Беккером, кинематографист Жан Орель сделал одно точное наблюдение: «Его фильмы бывали длинны, он часто делал мне честь, советуясь насчет сокращений. Я с первого просмотра засекал «лишние» эпизоды. Например: когда Арсен Люпен слушает пластинку и заказывает на завтрак два яйца. Именно эти «бесполезные»

«Приключения Арсена Люпена»



* Жан Ренуар. До свидания, Жак! «Кайе дю синема», 1960, № 106. Беккер был ассистентом Ренуара в съемках фильма «Ночь на перекрестке» по роману Жоржа Сименона (1932). Люсьен — фамилия оператора. Гере был исполнителем одной из ролей, как и Пьер Ренуар, до того игравший на сцене под руководством Луи Жуве.

сцены составляли главное. Сокращать можно было только сцены «обязательные» — потому что предметом его фильмов никогда не бывал анекдот, «история».

Если «Последний козырь» — это не Беккер, то именно оттого, что здесь предметом взята единственно «история». Здесь нет ничего, кроме обязательного: обязательные эпизоды, обязательные детали, обязательные предметы. Если в холле сидят за столиком двое и вошла еще пара, то это преследователи и преследуемые, а третьим в помещении может быть только соглядатай. Нельзя представить, чтобы в этой гостинице сняли номер постояльцы, не участвующие в действии детектива, чтобы за эти столики кто-то присел просто так, выпить чашечку кофе — не для того поставлены!

Герой поднимает оброненный дамой носовой платок, несет чемоданы, играет спичками, перебирает бусы, снимает телефонную трубку, но в кадре нет вещей — есть только служебный реквизит требовательного и нетерпеливого сюжета. Платок — не кусочек батиста, а улика. В чемодане спрятаны пачки долларов, а в другом — среди поддельных украшений—жемчуг несметной цены. Коробок спичек и телефонная трубка помогут герою подать сигнал своим из самого логова гангстеров. В стечении событий, как и в стечении предметов, есть неукоснительность стандарта: все притерто, безотказно работает, ничего лишнего.

Этот механизм романтического сюжета есть в то же время отрицание романтического сюжета, его поэзии неожиданного.

Мир стандарта исключает всякую свободу и предположительность движения событий. Мир Беккера полон возможностями, предположительностями; он казался бы перегруженным, если бы не был так легок, если бы материальность не создавалась здесь светом и движением.

У Беккера в картинах всегда есть трепет непоследовательности, неровности ритма, естественные для живого организма (в механизме они означали бы разлаженность), неотрегулированность реального. Он делает этот «трепет непоследовательности» прямым предметом фильма. В «Эдуарде и Каролине» и в «Улице Эстрапад» все строится на неожиданностях градаций раздражения и нежности молодых супругов: любовь, рождающая остроту восприятия всякой мелочи, становится почти помехой в жизни, превращает быт в череду восторгов и препирательств, вспышек, обид, ежесекундных разрывов.

Беккер с наслаждением разбирается в этой юмористической квантовой механике супружества, она ему и мила и смешна, как мила и смешна ему безалаберная комната в «Эдуарде и Каролине». Камера рассеянно бродит под беглые пассажи рояля, осматриваясь в естественном хаосе этого дома, где звучит Шопен и разбросаны дамские тряпки. Движение камеры, чуть-чуть иронизирующей, одновременно подхватывает и утрирует ритм движения внутри кадра — этот ритм взволнованных семейных сборов, когда Эдуард посреди совершенного разора вдруг оказывается за роялем, чтобы проверить, все ли у него в порядке с его прелюдами... когда потом он, наверстывая потерянное время, в трусиках, лихорадочно перебирает галстуки, убеждаясь, что опять ничего нет на месте!.. Этот ритм юмористически точен по отношению к изображению, как комедийно пунктуальна стенограмма ссоры из-за отважно укороченного Каролиной платья: стучит метроном, монтажные фразы коротки, как выкрики взаимно оскорбленных супругов, Эдуард отвешивает пощечину, Каролина порывается в отместку укусить его и плачет оттого, что не может дорваться... Потом ритм слабеет, становится реже, реже, как слабеющие всхлипывания Каролины в окончательно перевернутой комнате.

Нельзя себе представить, будто шутки фильмов Беккера изобретаются отдельно — что в порядке вещей для серийного комического фильма: есть профессионалы, специализированные на шутках, их изделия в серийную картину вмонтировываются так, как в автомобиль на фордовском конвейере радиоприемник и зажигалка, сделанные по особому заказу. Детали у Беккера смешны только в контексте, потому что в нем рождены; их нельзя передать в двух словах, как обычную кинoостроту, и только тот, кто видел фильм целиком, оценит юмор драки Антуана с ловеласом-бакалейщиком, которую оживленно, как спортивный обозреватель, комментирует сосед-боксер, или юмор сцен в «Эдуарде и Каролине», когда хозяин салона обращается с многословно вежливыми наставлениями к грузчикам, держащим навесу концертный рояль.

Своеобразие юмора Беккера связано еще вот с чем: Беккер не очень понимал ничтожных людей. Дураки и пошляки — самые условные для него персонажи, он рисовал эти смешные фигуры с небрежной свободой выдумки, не сверяясь с жизненными прототипами. Дамы на музыкальном вечере, с плотоядной заботливостью опекающие молоденького пианиста; их мужья, с чувством законной гордости сообщающие о своих рогах; слушатели на домашнем концерте, которые не слушают, а позируют в роли слушателей, сделав «выражение лица» и демонстрируя чувство собственного превосходства над Шопеном. На аплодирующего все оборачиваются с жалостливым презрением, тем более что позволил себе захлопать официант: при своей мрачной усатой роже он оказался меломаном. Официант сконфужен, сделал вид, что стряхивал прилипшую к ладоням крошку.

После того как разволновавшийся Эдуард срывает концерт, к роялю подходит какой-то дяденька, снимающий с толстенького мизинца кольцо. Обрушивается на клавиши, лупит танец, все сгрудились у рояля, радостно топочут в понятном ритме...

Глупость и пошлость для Беккера недостоверны, это для него как розыгрыш.

Любовь, смелость, честь, верность — вот это для него были абсолютно реальные, абсолютно жизненные представления. И люди, наделенные этими свойствами, были для него реальней реального. И жанр, где эти качества беспримесны в человеческих характерах, был для него жанром реалистическим.

В 1952 году Беккер поставил мелодраму «Золотая каска».

В «Золотой каске» все начинается с тихого плеска воды, звука весла. Река извилиста, островки, заводи. Проплывает лодка, за ней другая, в них компания, чуточку подвыпившая, немного разморившаяся от свежего воздуха. И эта светлая, серая вода, и редкая трава на песчаном берегу, и высокие ветви, и круглые купы деревьев над узкой рекой, и это медленное движение лодок из глубины кадра, вплывающих в еще более узкий проток, и такой естественный в своей банальности жест женщины, опускающей руку в близкую воду, и пение издали, и нестройный стук молотков у почти законченной маленькой эстрады для музыкантов, и вальс, упоительный и заигранный, звучащий в загородном ресторанчике,— все это оказывается обязательным лишь в силу своей свободной пластичности.

И, однако ж, есть странное и точное согласие между этим неспешным пейзажным началом и сюжетом мелодрамы, историей любви честного рабочего к женщине, связанной с бандитской шайкой,— любви, кончающейся на эшафоте. Если в несомненности, в предметности здесь проступает поэзия, то в вымысле и поэзии бродячего сюжета о любви-судьбе проступает несомненность.

Женщина, из-за которой гибнут трое мужчин; потаскуха, познавшая истинное чувство; роковая и несчастная — золотоголовая Мари несомненна в своем качестве персонажа мелодрамы, но несомненна и в своем качестве просто женщины, женщины отсюда, с этих улиц, где жирная старуха привычно выливает прямо перед домом помойное ведро, с таким же привычным осуждением поглядев вслед прошедшей мимо проститутке, из этих притонов, куда на сомнительную танцульку может заехать великосветская компания, с этих мокрых перекрестков, где поблескивает под дождем клеенчатый верх фиакров и кутается в свою накидку постовой, с этих загородных прогулок под хмельком, с этой реки, где она с удовольствием и умело гребет... Она несомненна вся — со своими блестящими волосами, зачесанными вперед, поднятыми над круглым, невозмутимым лбом, как гребень какой-то причудливой каски; с пристальностью светлых глаз, глядящих нагловато; с припухшим и крупным ртом, с улыбкой, чаще всего похожей на дерзость, с короткостью ее фраз, оттененной медлительностью повадки. Симона Синьоре нашла для своей героини смесь принужденности и независимости, которая определила внутренний ритм, эту манеру словно бы нехотя вставать, садиться, поправлять одежду, эту неожиданность движений, неожиданную и тогда, когда женщина делает, кажется, как раз то, что от нее потребовали. В ее повиновении всегда есть сопротивление.

В начале фильма — два вальса. В загородном ресторане играет музыка, на свежесрубленной маленькой эстраде стараются музыканты, за столиками людно, над головами висят гирлянды зелени, обвившей решетчатые перегородки; Мари не в духе, сожитель заставляет ее танцевать, она дает себя вести. Через несколько минут ее познакомят с невысоким и черноусым рабочим по имени Манда, армейским приятелем одного из ее спутников. Станут расхваливать его как танцора. «Золотая каска» встанет ему навстречу, положит руку ему на плечо, а он, не прижав ее к себе, только пальцами придерживая, опустив одну руку прямо, по швам, будет танцевать серьезно, быстро, подчиняясь музыке и только музыке стараясь подчинить женщину, улыбающуюся ему удивленно и близко.

В них обоих сейчас прежде всего серьезность. Не упоение внезапного чувства. Не покорность настигшему их любовному року. Не вспышка страсти, бросающая двоих в объятия друг к другу. Именно серьезность и согласие повиноваться зазвучавшей, ведущей обоих музыке.

И когда через несколько дней кучер наемного экипажа постучит в двери окраинной столярной мастерской и спросит Манда и тот последует за ним неподалеку, где на краю какого-то каменистого и солнечного городского пустыря его будет ждать «Золотая каска»,— в ее поступке не будет ни вызова, ни каприза, он будет прежде всего серьезен, как серьезен будет ее поцелуй, долгий и сладкий, здесь же на пустыре, открытом со всех сторон.

А потом будет дом где-то далеко, на реке, и белые толстые кружки для утреннего кофе, и теплые от солнца доски крыльца, такие приятные под босой ступней, и крошечный незнакомый городишко, и церковь — они забредут сюда вдвоем, и Манда примнет папиросу естественным движением человека, уважающего дом, куда он входит...

Мелодрама? Да, мелодрама: ее сила страстей и ее безоговорочность положений, ее минуты идиллии и контрасты света и тени, ее круто стянутые узлы, когда герои связаны между собой, ненавидят ли,

любят ли они друг друга (безразличие тут исключено...). Фильм Беккера полон событиями. Есть сцена драки на ножах из-за «Золотой каски»: Манда должен сразиться с Роланом — сожителем Мари и членом бандитской шайки. Драка происходит на заднем дворе трактира, в шатком свете дальнего фонаря, среди порожних бочек и обставлена почти как светская дуэль: секунданты, регулярность правил, смерть заколотого противника... Есть арест Манда после нескольких дней счастья с Мари и есть сцена ее напрасной жертвы, когда она приходит просить главаря шайки Лека выручить ее возлюбленного и с омерзением и послушностью расплачивается собой за его обманное обещание. Есть сцена, когда Мари устраивает Манда побег из тюрьмы, и карета, несущаяся во весь опор по булыжнику вдоль глухой ограды. Есть сцена убийства Лека — Манда является за ним в самый полицейский участок, и в его настойчивости и своеобразном бескорыстии мстителя есть отголосок той же начальной серьезности, которой окрашена его любовь. Есть, наконец, финальная сцена: тусклая скверная комната, какие сдают почасово парочкам, с железной кроватью, тазом, окном, выходящим в глухой двор. Мари подымается сюда со спутником, платит, стоит у окна: комната действительно сдается, но для другой цели—отсюда видна гильотина. Мари смотрит неотрывно, нож падает, начинается вальс. Вальс в загородном ресторане — совершенно пустом, с пустыми столиками под праздничными гирляндами, с единственной парой, кружащейся под музыку с совершенно пустой эстрады...

И вот в этом-то фильме, сжатом, страстном и мечтательном, особенно заметна беккеровская «материя жизни», беккеровская предметность. Беккер ловит переливы света в воде, разбитой веслом, отсвет фонаря на ночных фиакрах под дождем, белый блеск атласа, черный блеск стеклярусного ошейничка на бархатистой, матовой коже; мы угадываем мягкость и легкость золотистых волос Мари, пушистую прозрачность перьев на шляпе случайной гостьи кабака; Беккер с особенным наслаждением снимает верстак Манда, поверхность доски, по которой только что прошел рубанок, еще не лакированное и не полированное дерево — ручки кресел, короткие круглые ножки, палки для драпировок...

С темой любви здесь раз навсегда сольется свет, какой бывает летом часа в четыре или в пять пополудни, свет, в котором круглятся деревья, нежнеют все очертания, обретая разом четкость и мягкость: так падает свет в самом начале фильма, так падает он в сцене около мастерской, таким светом озарены сцены уединения у реки... И, верный эстетике мелодрамы, режиссер даст врагам героев иную световую среду: огни кабака, тусклый фонарь в час поножовщины, занавешенные окна у Лека.



Симона Синьоре в фильме «Золотая каска»

Если бы издавался альбом «натюрмортов в кино», там нашел бы почетное место натюрморт в этом кабинете-притоне: на столе, застланном шитой скатертью,— рюмка, хлеб, нож и пачка денег; многозначительность символики нейтрализована игрой несомненных фактур — стекла, металла, плотной бумаги, ноздреватой хлебной корки. Натюрморт в чем-то объясняет эстетическую природу всего фильма. Это тоже «натюрморт с ножом», «пейзаж с гильотиной», опыт пленера в мелодраме....

Опыт этот лишен оттенка скепсиса и прихоти. Фильмы Беккера слишком искренни, чтобы быть экспериментами.

Может быть, во всем французском кино после войны — со времен «Битвы на рельсах» Клемана, с ее героическим документализмом,— не было на экране таких сильных, ясных фигур, как герои беккеровской мелодрамы. Для Беккера реальны именно

такие люди — цельные, активные натуры, идущие до конца, не знающие паузы между побуждением к действию и действием. Он верил в чувства и в страсти, в высокие переживания. «Большая часть нынешних кинематографистов убеждена, что хороший кинематограф не связан с хорошими чувствами. Послушать их, так благородство и великодушие — это бессодержательный штамп. У Жака Беккера не было ничего общего с этими несчастными. Он находил в чувствах двигатель всего своего творчества. Он был великодушен и очень добр» *. В романтичности, цельности и веселье его картин жили черты «автобиографические». «Я часто виделся с ним в ту пору,— рассказывает Годар о последних днях Беккера.— Он был уже болен, он был хорош собой как никогда. Он говорил со мной про «Трех мушкетеров». Вдруг я все понял. Этот темный ус, седые волосы, это же д'Артаньян из «Двадцати лет спустя».

Парадокс «случая Беккера» в том, что это был художник, рожденный живописать с натуры открытые столкновения, мощные и ясные характеры, мир простой и сверкающий. Такой натуры перед ним не было.

Беккер был счастливым по природе человеком, сказали мы. Счастливым, естественным и цельным. Но он жил во время несчастливое и неестественное, меньше всего отмеченное цельностью. При этом он понимал свое время.

В итоге он не обвинял время (занятие, всегда безуспешное) и не переламывал собственную природу (занятие, обычно трагически успешное). Но жизнь его была не очень легкой. Даже совсем не легкой.

По фильмам это трудно проследить: Беккеру было свойственно исповедничество не больше, чем оно может быть свойственно краснодеревцу или кружевнице. Работе отдаешь всего себя, но себя в работе не выражаешь; он был мастером объективностей, мастером законченных и отдельных вещей. Трудно уловить движение от фильма к фильму; между картинами, помеченными смежными датами, нет связи вопросов и ответов, нет развития темы художника в ее внутренних борениях. Разве что нарастает четкость, усиливается законченная прихотливость «фольклорных» сюжетов, яснее прорисовываются жанровые обличья фильмов, да время действия отходит все дальше от наших дней. Это отдаление во времени не мешает Беккеру сохранять вещественность, безусловность материальной среды: Монпарнас девятнадцатого года так же несомненен, как кварталы «Антуана и Антуанетты»; здесь нет усилий реставратора либо упражнений стилиста, просто этот Монпарнас или парижский пригород «Золотой каски», датированный еще более ранним годом, живет своей жизнью.

Элегичность возникает здесь, но возникает именно из предельного чувства реальности ушедшего. Ушедшим оказывается весь этот быт, его плотность, его неповторимость.

Беккер так же не стилизует и не реставрирует сильные, цельные характеры героев — они у него на памяти, они предельно реальны, но для современников режиссера они эту реальность утратили. Парадоксальным образом он сам, Жак Беккер, девятьсот шестого года рождения, смелый и веселый человек, воспринимается уже как фигура легендарная, как «Жак Люпен, он же Артаньян Беккер»...

Беккер пережил подобие драмы народных художников XX века, чья непосредственность доставляет особое рафинированное наслаждение снобам. Даже его демократизм воспринимался как стилизация. И его оптимизм тоже.

Беккеру это претило. Чем дальше, тем больше претило.

В 1957 году он поставил «Монпарнас 19». Может быть, самую откровенную из своих мелодрам. Здесь самые излюбленные жанром моменты. Родители, мешающие счастью влюбленных. Любовь девушки из хорошей семьи к художнику-отверженцу. Неожиданное покровительство, которое оказывает художнику какой-то полубандит. Музыка, вступающая в моменты наивысшего напряжения: когда Моди вбегает в комнату, где его должна ждать любимая и где ее нет... Когда он, пьяный, с отчаянием ломится в дверь ее дома, где Жанну предусмотрительно заперли... Когда он ночью, качаясь, подходит со светильником в руке к своим полотнам, с мучением рассматривает их, ища смысл в своей непризнанной, осмеянной работе... Гений и беспутство; кроткая любовь одной женщины и разрушительная, озлобленная страсть другой; бескорыстная преданность друга и тайные козни врага; нищета и алкоголь...

Героем выбран реальный исторический персонаж, живописец Модильяни, но к его личности и к его творчеству фильм не имеет прямого отношения: это парижский сказ об искусстве, о судьбе мастера.

* Жан Орель. Дружба Жака Беккера, «Кайе дю синема», 1960, № 106.

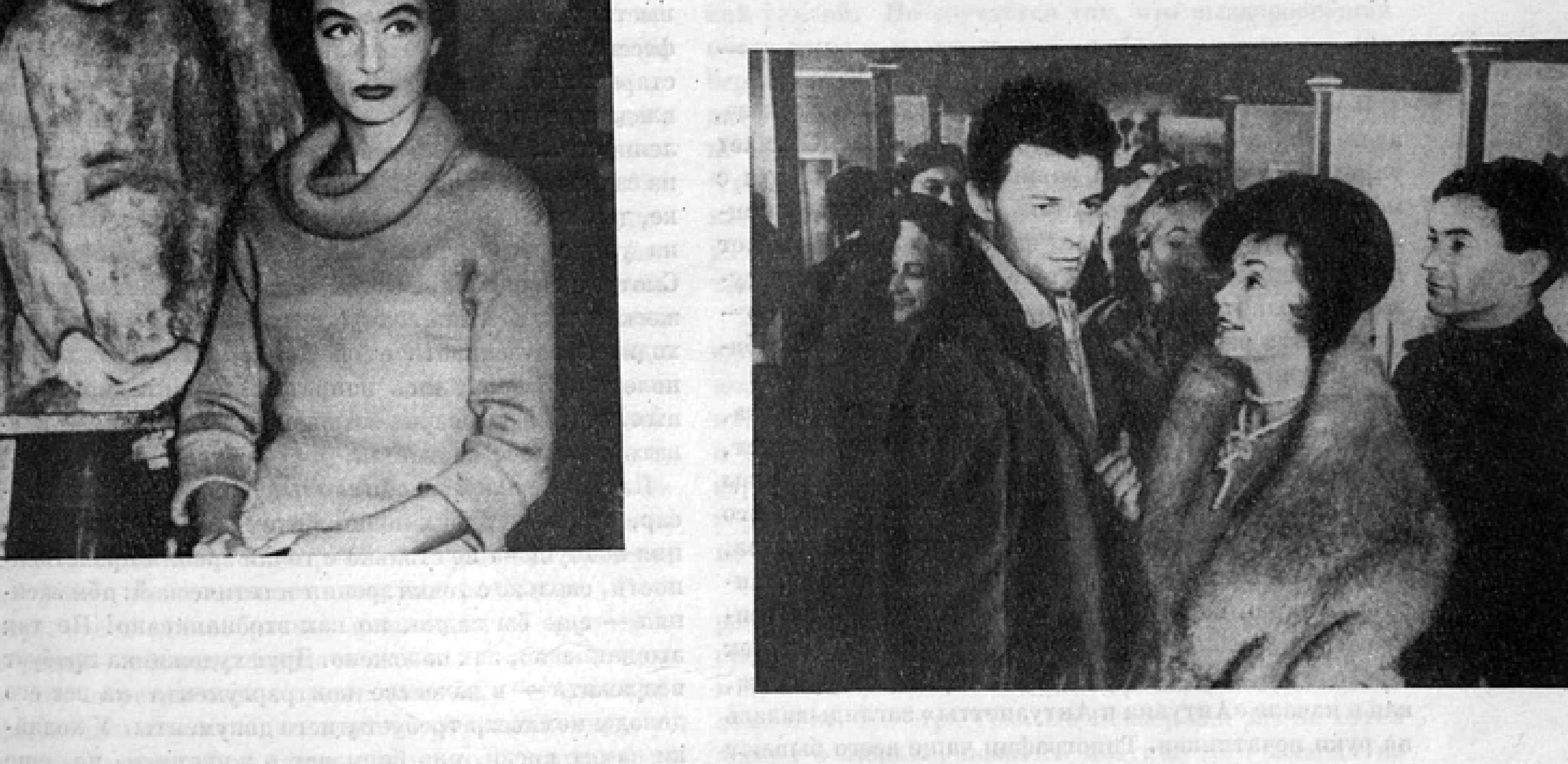
«Эдуард и Каролина»



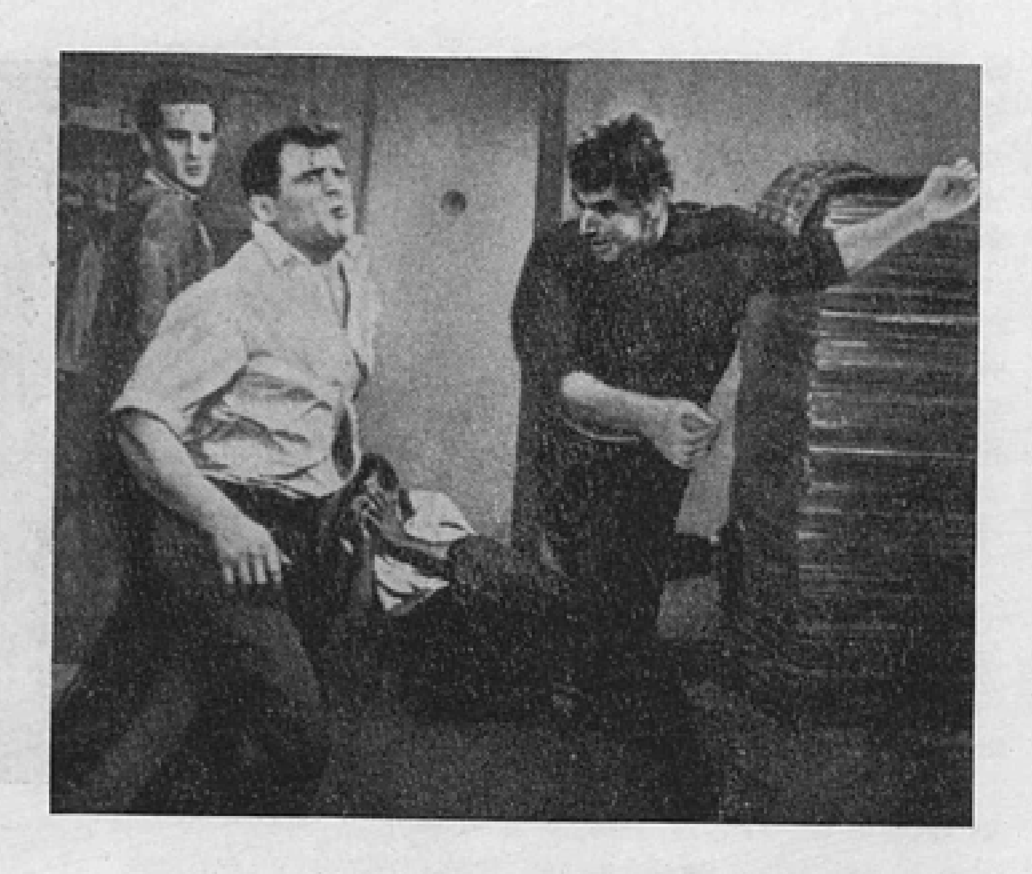
Кадры из фильма «Монпарнас 19». В главных ролях Жерар Филип и Анук Эме











«Дыра»

И снова Беккер снимает среду, рождающую «сказ», а не только самую сказку Монпарнаса. Снимает улицы, где по утрам на равных правах идут люди с мольбертами и с ящиком стекольщика либо плотницким инструментом. Снимает кабачок, где Моди рисует позирующего ему коренастого рабочего: тому рисунок не нравится, но за вино — как было условлено — он платит: работа есть работа, и заказчик не собирается учить мастера.

Со сцены, где Моди рисует в толкотне кабачка, начинается фильм. Камера медленно панорамирует, впуская в кадр крупные, грубоватой лепки головы посетителей бистро́, лицо черноволосого, плотного фабричного; за кадром музыка — гавайская гитара, пианино, аккордеон; карандаш проводит очень длинную, легкую, скругленную линию, камера засматривается на это движение карандаша примерно так, как в «Золотой каске» следила за ширканьем рубанка, как в начале «Антуана и Антуанетты» заглядывалась на руки печатников. Типографии чаще всего бывают в полуподвалах, прохожему естественно задержаться у окна: интересно смотреть, потому что труд нагляден, вещь рождается на глазах. Маленькое чудо мастерства позволяет наблюдать себя. У камеры Беккера те же привычки и пристрастия, что у людей с этих парижских холмов, где около живописца на этюдах останавливаются так же, как останавливаются поглядеть на работу типографии, укладчиков рельсов, каменщиков... Это любопытство людей, знающих свою работу, к законам и странностям иного труда, им незнакомого и вчуже уважаемого.

В «Монпарнасе» нет, конечно, героя, который подходил бы к Моди — Жерару Филипу и от лица простых французов благодарил бы художника: спасибо, что вы с глубиной и правдивостью отразили нашу тяжелую жизнь. Да Моди и не отражает их тяжелой жизни. Но есть в фильме эта стихия народного естественного уважения к творчеству. Как есть и стихия буржуазного неуважения к творчеству, буржуазной подозрительности к творчеству.

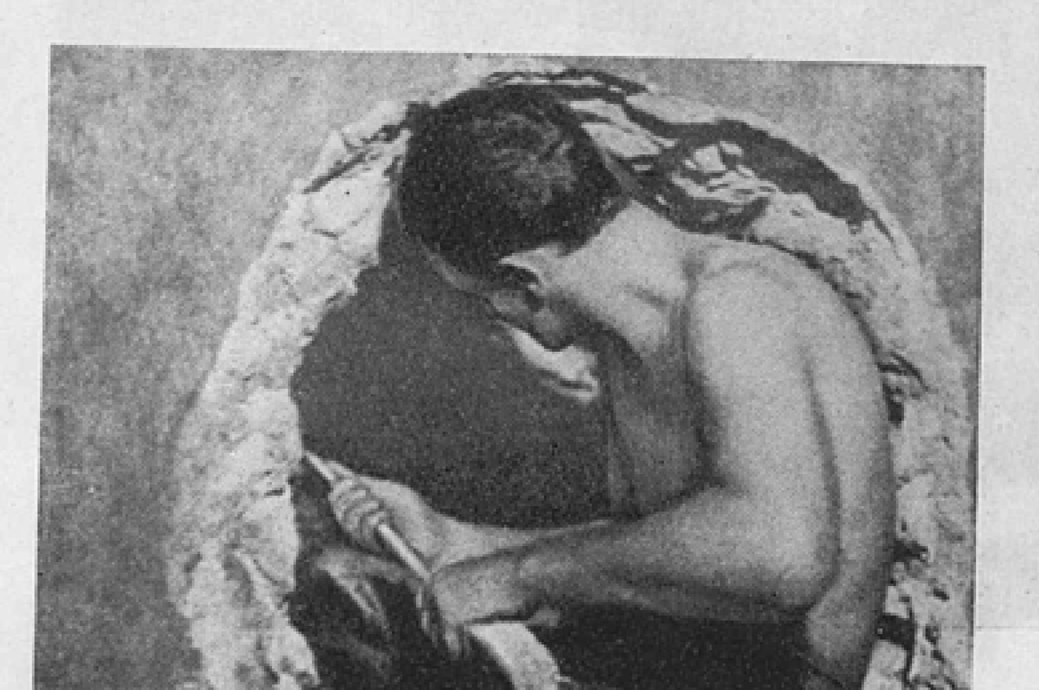
В маленьком художественном салоне устраивают выставку. Первый день: полным-полно друзей, профессиональный одобрительный говор, жена Моди старается быть светской, Моди нервничает, пожилая владелица выставочного залика в счастливой воспаленности... А потом второй день. Пусто. Мы смотрим из салона на улицу. Пальцы хозяйки на перекладинке, держащей занавеску. Она тоже смотрит, как там, на улице. В витрине выставлена «Обнаженная». Смотрит священник. Остановилась немолодая супружеская пара, жена возмущена, муж тоже: его приходится оттаскивать от чересчур возмутительного полотна. Задержались напротив витрины двое деловых людей, договариваются о чем-то своём — плевать им на все картины...

Из посетителей заходит только полицейский комиссар, оставляя двоих полицейских за порогом. Полиция возмущена не столько с точки зрения нравственности, сколько с точки зрения эстетической: обнаженная — еще бы ладно, но как это написано! Не так это написано, как положено. Друг художника пробует возражать — в качестве контраргумента на все его доводы комиссар требует у него документы. У хозяйки ломит виски, она бормочет о живописи, но, еще защищая «Обнаженную», она уже несет к витрине другое полотно. У хозяйки круглая старушечья спинка в корсете. Она здесь не первый день. Она знает, что полиция всегда берет верх в спорах об искусстве...

Через несколько секунд войдет тайный зложелатель Моди, сядет на край стола, многозначительно качнет тростью, мелодрама возьмет свой реванш, но эти кадры пустого салона, безразличной улицы, визита полиции были кадрами иной природы.

Среда может рождать легенду, реальность может продуцировать поэтическое. Но Беккер не собирался

«Дыра»



делать из этого неукоснительное правило и не собирался приписывать поэзию *всякой* действительности. Бывает действительность антипоэтическая, действительность в полицейской форме.

Последний фильм Беккера — это фильм об антипоэтической действительности.

Среди названий беккеровских лент, лирических или простодушно-завлекательных — «Антуан и Антуанетта», «Свидание в июле», «Золотая каска», «Приключения Арсена Люпена», «Не прикасайтесь к добыче» — название «Дыра» уже само по себе неожиданно. Не «Бегство на волю», не «Тайный подкоп» — «Дыра».

Действие происходит в тюрьме Сантэ. В камере предварительного заключения, где ждут исхода своего дела четверо, появляется пятый — молодой человек по имени Гаспар, обвиняемый в том, что он пытался убить свою жену. Дело это не очень ясное: кажется, была ссора, жена стала угрожать револьвером, он начал вырывать у нее оружие, случайно выстрелил, ранил... Жена богата, завещание на имя мужа, к тому же в доме живет еще сестра жены, совсем девочка,— кажется, жена ревновала... Соседи по камере находят дело не слишком красивым, но это люди и сами-то не ахти какие щепетильные. Каждый тут знает, что за ним числится, и не рассчитывает на легкий приговор. Главное для них было удостовериться, что у нового постояльца Сантэ есть все резоны примкнуть к опасному предприятию, здесь затеянному: готовится побег. Роют подкоп. Потом предательство Гаспара губит все в последнюю минуту.

Об этом можно было бы складывать еще один миф.

Но мифу практически не из чего сложиться.

Мир, снятый с постоянной беккеровской предметностью, оказывается организован по требованиям современной пенитенциарной системы. Все проверено. Вещи, такие живые и единственные всегда у Беккера, здесь единообразны, а если они не тюремного образца— скажем, передача с воли,— каждый предметик перетрогивают равнодушные, беглые профессиональные пальцы: даже колбасу анатомируют, четвертуют какой-то там пирожок, лезут в душу банке с вареньем... Как и в иных фильмах Беккера, здесь постоянно в кадре фактура предмета, но здесь это однообразная, плотная фактура оштукатуренного кирпича, цементных колец канализационной трубы, стальной обшивки дверей. Как и в иных фильмах Беккера, здесь в кадре видны работающие руки: это руки тюремщиков, прощупывающие передачу и отпирающие замки, или руки заключенных, напоказ перед тюремным начальством клеящие какие-то коробки— унизительное и легкое занятие, каторжная трудотерапия... Движения монотонны, механичны. Они так же механичны и тогда, когда в кадре руки— ломающие, долбящие, с ожесточением что-то выгребающие и разваливающие. Вся подготовка к побегу снята пристально, неотступно, без пропусков или убыстряющего действие монтажа: кажется, на то, чтобы вскрыть полы, на экране уходит столько же времени, сколько на это требуется в жизни. Но синхронность имеет тут иной эффект, нежели эффект точности, достоверности: наоборот, действие кажется символически растянутым, символически однообразным.

В подготовке побега нет ни романтики, ни жажды свободы, ни силы жизни, не желающей оставаться в заточении. Точно так же, как в предательстве Гаспара нет никаких мотивов. М о г л и б ы быть мотивы: ну, например, сценарий в заключительной части мог бы строиться на том, что Гаспар боится участия в побеге, ибо это стало бы против него дополнительной уликой. Но случается так, что выздоровевшая после раны и по-прежнему влюбленная в него жена берет свой иск обратно, суда не будет, Гаспар просидит в тюрьме только еще самый короткий срок, пока не будут соблюдены юридические формальности. Чтобы сообщить симпатичному молодому заключенному эту новость, начальник Сантэ вызывает Гаспара к себе в кабинет. В кабинете Гаспар неизвестно почему пробалтывается... Именно неизвестно почему...

В этом фильме — впервые у Беккера — нет ни единой музыкальной фразы. В фонограмме звук шагов, шум ремонтных работ, тяжелое дыхание драки, лязг связок ключей, осторожная поступь Маню и его спутника, проверяющих возможность побега, короткие реплики работающих, досужие рассказы коротающих время заключенных. Но музыки нет. Ей неоткуда взяться, как неоткуда взяться и мифу.

Миф здесь мог бы сложиться только как самооборона заключенных против монотонной, унизительной реальности, но не из самой реальности. Вообще-то в жизни посаженные под замок развлекаются вымыслами с особой страстью. Но Беккер как раз не хотел легенд о тюрьме, ложного поэтического выхода из запертого и отрегулированного мира.

«Дыра» — совсем особый, отдельный фильм в списке работ режиссера. Беккер его не продолжил и даже не увидел.

Музыка впервые слышится в самые последние секунды фильма. Когда уже погас экран. Когда уже возникли короткие титры, известившие, что «Дыра» закончена после смерти постановщика. Эта музыка не относится к тюрьме. Это музыка по Беккеру.

«НОЧЬ СРЕДИ ДНЯ»

(Венгрия)



На первый взгляд, это типичный монографический фильм — подробное исследование характера человека, из двух рядом стоящих поступков которого одним можно гордиться, при воспоминании о втором — терзаться муками совести.

«Монография» эта к тому же еще и почти монолог — герой рассказывает о себе без рисовки, без фальши, с прямотой и мужеством, которые приходят после бессонниц и отчаяния, когда человек сам вершит над собой суд.

Тема одиночества — еще не тема, лишь нота — прозвучала уже в прологе фильма. На высветленном солнцем пляже у озера Балатон, где так много счастливых лиц, встретились двое — писатель Габор Надаи и инженер Ференц Янич. Инженер утверждает, что они знакомы, и называет место и время их первой встречи — улица Шюлло, три, 9 августа 1944 года. Писатель отрицает это несколько раздраженно, притом держится так отчужденно и замкнуто, что невольно рождается предположение: он в чем-то замешан, что-то скрывает или чего-то боится... Пролог решен почти в детективной манере с неизбежным неузнаванием, преследованием и даже намеком на шантаж. И вдруг эта нота: «Говорят, вы избегаете людей»... Одиночество — ведь оно, наверное, еще страшнее здесь, на людном, беззаботном, поющем, танцующем, целующемся пляже...

Фильм называется «Ночь среди дня». Ночь среди дня — парадокс? Или — поскольку экран возвращает нас к событиям минувшей войны — обозначение трагически-темного периода в истории человечества? Пожалуй, все это так. Но, вероятно, не одно лишь пристрастие к острой, неожиданной фразе — как и не одно лишь желание обозначить время действия — заставило автора сценария и режиссера Золтана Фабри изменить заглавие романа Бориша Палотаи «Умолкнувшие птицы», на основе которого создан фильм. Ночь среди дня — художественный образ катастрофического события, когда все становится как бы с ног на голову, смещается, теряет привычное значение и обращается в свою противоположность...

А между тем фильм снова меняет свое обличье. Теперь это милая, очень лирическая, чуть сентиментальная и в общем довольно банальная история любви немолодого мужчины к молодой женщине. Прошлое входит с рассказом Надаи в ткань фильма естественно и достоверно — оно не ушло бесследно, это время, оно существует рядом с настоящим... Вернее, так: монтажный прием — чередование двух планов — дает режиссеру возможность показать, что прошлое существует не только рядом с настоящим, но вместе: оно проникает в настоящее...

Мир и тишина доминируют в этих эпизодах фильма. Это подчеркнуто и изобразительно: длинные монтажные фразы, спокойный ритм, мягкое освещение. Сюжет катится по дорожке, не раз пройденной и ставшей привычной: случайное знакомство во время грозы, встречи, внутреннее сопротивление Агнеш возникшему чувству, первая ссора и наконец признание. Прелестная тихая заводь, обладающая определенным буколическим обаянием. Где-то далеко остались тревоги и надежды мира, раздираемого войной; та война, что временами проникает сюда,— еще не трагедия, лишь намек на нее... В печальных словах женщины: «Разве я имею право на счастье?» В том отчаянном, всепоглощающем страхе, который охватывает Агнеш при виде гитлеровских солдат, заглянувших в магазинчик, где она работает.

Поездка Надаи и Агнеш в Будапешт — граница, оставившая за собой их относительно беззаботное, по тем временам просто идиллическое существование. Трагедия, рожденная войной, взламывает и тихое течение их жизни и тихое течение фильма.

Агнеш Штарк — еврейка. Ее родные — пленники гетто. Она живет с фальшивым паспортом. Каждое мгновение ей грозит арест.

В этой второй части фильма его автор Золтан Фабри решительно доказывает нам, что он ставил не лирическую повесть и тем более не детектив. Чередование планов — настоящего и прошлого — позволяет ему давать отгадки сюжетных загадок почти мгновенно. Логика фильма — не логика криминального сюжета, распутывающего нити давнего преступления. Здесь властвует логика аналитической драмы, исследования психологических нюансов, пристального рассматривания мотивов действий...

Золтан Фабри сосредоточивает и свое и наше внимание на проблеме политически острой, философски и нравственно существенной: человек и фашизм. Он заставляет нас внимательно анализировать характеры и психологические мотивировки поступков своих героев: и Агнеш Штарк, расстрелянной гитлеровцами, и Габора Надаи, несущего на своих плечах тяжкий крест вины —пусть невольной, но все же несомненной вины в смерти любимой женщины.

«Вы знаете, что меня мучит все эти годы? — говорит Надаи Яничу.— Да то, что я никак не могу разобраться — убийца я или трус...» Может быть, косвенный ответ на этот горький вопрос — слова, прозвучавшие в фильме словно бы мимоходом: «Надо быть либо святым, либо героем, чтобы остаться человеком в такое время...»

Святым или героем. Третьего не дано. А Габор Надаи не был ни тем, ни другим. Он просто очень любил Агнеш. И чтобы спасти ее, достал документы своей дочери (без ее ведома). Но, пожалуй, Надаи был немного эгоистом, ибо очень мало интересо-

вался жизнью Мари. Настолько мало, что не знал о том, что его Мари участвует в Сопротивлении... Словом, Агнеш Штарк была арестована под именем Марианны Надаи за антиправительственную деятельность. Ей грозит расстрел.

Ситуация из банальной становится исключительной. Теперь для Золтана Фабри главное — исследование потенциала нравственных сил человека, потенциала его духовных возможностей. Режиссер по-прежнему избегает графически резких характеристик, он ведет разговор вполголоса, на полутонах, но сдержанность эта порой прорывается отчаянным, пронзительным криком...

Эпизод ареста Агнеш — момент прощания. Растерянность и недоумение Надаи; испуганная покорность Агнеш... Простые, «не тюремные» заботы — не надевай белые туфли, лучше эти, в них теплее. Заботы, еще сегодня значительные, завтра, перед лицом смерти, бессмысленные... Так, рассказывают, перед расстрелом какой-то солдат долго искал сухое место, чтобы не бросать шинель в грязь...

Золтан Фабри очень «актерский» режиссер. Он доверяет актеру все и все подчиняет ему. Работу Лайоша Башти и Эрики Сегеди в этом фильме отличают непринужденное и легкое изящество, рождаемое мастерством, естественность и органичность... И это при высокой сложности их актерской «сверхзадачи» — вскрыть подоплеку человеческой психологии, показать пружинки, движущие поступками.

...Габор Надаи не был ни святым, ни героем. Но он любил Агнеш и был порядочным человеком, и ход его мыслей был ходом мыслей именно порядочного человека. Он рассуждал примерно так: если Агнеш будет утверждать, что она — его дочь, ее неминуемо расстреляют. Если признаться, что она еврейка,— есть маленькая надежда на спасение. Пусть гетто, даже концлагерь, но все-таки надежда.

И Надаи явился в полицию и заявил, что арестована не его дочь, а еврейка Агнеш Штарк, жившая под ее именем. В этом эпизоде столкновение закона и живого, теплого человеческого сердца обнажено, вынесено на первый план. Огромная комната, в которой таким маленьким, незначительным кажется человек. Нескончаемые шкафы с «делами» — от пола до потолка. Нескончаемый проход вымуштрованной машинистки вдоль этих шкафов — равнодушный деловой цокот каблуков. Такая же равнодушная пулеметная дробь машинки. Следователь— поклонник изящной литературы вообще и произведений писателя Габора Надаи, в частности, всеми силами старающийся дать возможность Надаи спасти, выгородить себя и дочь... Пожалуй, здесь впервые столь любимая Фабри достоверность становится символичной. Бытовое, конкретное — обобщением. И не столь уж важна теперь частная мера вины «без вины виноватого» Надаи — первостепенное значение получает мера нравственной человеческой ответственности за прошлое...

Наивный человек — Габор Надаи. Он принес свою «правду» в полицию, надеясь сохранить Агнеш жизнь, забыв, в какое время он позволил себе быть правдивым — в период «ночи среди дня». Только теперь вырывается на поверхность обвинительная, антифашистская тема фильма. Фашизм — состояние для общества противоестественное, утверждает Фабри. Объективность фашизма такова, что он извращает действительность — лучшие людские побуждения превращаются в свою противоположность. Надаи, стремясь спасти Агнеш, совершает предательство по отношению к дочери. Честность оборачивается подлостью, любовь — злом. Фашизм не просто враждебен счастью, любви, будущему — он уничтожает человека в человеке, а чтобы этому противостоять, надо быть героем...

Надаи был просто порядочным человеком, который всю свою жизнь ненавидел «политику». Именно в аполитичности истоки его нравственной слабости... Проблема «порядочности» при ближайшем рассмотрении оказывается политической проблемой.

Эта связь социального и нравственного, раскрытие социального через нравственное характерны для многих работ Золтана Фабри. И «Анна Эйдеш», и «Карусель», и «Господин учитель Ганнибал» рассказывали нам о судьбах очень обыкновенных людей, об их личном, интимном. Но в какой-то момент выяснялось, что индивидуальное своеобразие человека неполно без его социальной характеристики. Так было с бедной служанкой Анной, так было с учителем гимназии Ганнибалом.

В этом фильме все столь же трагично и в то же время все совсем иначе.

Его финал — последняя встреча Агнеш и Надаи в тюрьме. Не встреча — очная ставка. В присутствии полицейских, подчеркнуто лишенных человеческих лиц. Звериные морды, звериная грубость — не люди, фашисты. Прощальный диалог: «Агнеш, тебе известно, в чем обвиняют мою дочь?» — «Да, папа».— «И тебе известно, к чему ее могут приговорить?» — «Да, известно. Но не отказывайся от меня. Я все-таки твоя дочь...» — «Скажи правду, Агнеш. Тебе будет лучше...» — «А я сказала правду, папа...»

Почему Агнеш поступила так, как она поступила? Думается, инстинктивно, интуитивно она мудрее Надаи. Она понимает, что та правда, которую твердит Надаи, если полиция ее «услышит», объективно принесет несчастье всем: Габору Надаи, виновному в укрывательстве еврейки, Марианне Надаи — за ней снова начнется охота... Она приносит себя в жертву. Разумна или не разумна ее жертва? Попробуем взглянуть на это с точки зрения самой Агнеш.

Фашизм в ее глазах — глазах человека преследуемого, гонимого, лишенного даже собственного имени — был могуществен и страшен беспредельно. Вспомним тот испуг, отчаянный, обессиливающий, который охватывал ее, когда она просто видела гитлеровских солдат. Фашизм родил в ней страх. Страх— качество не человека — раба. На взгляд Золтана Фабри, это, пожалуй, одно из самых трагических последствий фашизма.

Агнеш преодолела свой страх, она умерла героически. И, как кажется, именно она, Агнеш, с ее робостью, слабостью, испуганными и скорбными глазами, Агнеш, вздрагивающая от грубого окрика полицейского,— именно она оказалась ближе всех к тому типу людей, о которых говорилось: «надо быть либо святым, либо героем...»

...Но мы, рассказав подробно о «без вины виноватом» Надаи, еще ни слова не сказали о Надаи, совершившем подвиг. А ведь он способен и на это... В ту памятную поездку в Будапешт Надаи встретил на улице своего старого друга Роберта, участника Сопротивления, вынужденного скрываться. Надаи предложил ему свою помощь, но Роберт, отказавшись уехать сам в безопасное место, просил увезти из города «человека, чья жизнь важнее». Этим человеком был Ференц Янич. Надаи заехал за Яничем на улицу Шюлло, три, сделав это против собствен-

ной воли, твердя, что не хочет вмешиваться в политику. Но он выполнил просьбу друга — и потому, что был гуманен, и потому, что был порядочным человеком. Он спас Янича, хотя знал, что рискует жизнью. Теперь в глазах детей Янича Надаи — герой, «что-то вроде Робин Гуда».

Это фильм о смелости, о ее, если можно так сказать, обликах, видах. Открытая, ясная смелость Робин Гуда и девушки, презирающей опасность. И смелость иного характера, принявшая тот облик, к которому вынудил ее фашизм,— смелость самопожертвования, столь полно и трогательно воплощенная в образе робкой еврейской женщины, победившей свой страх.

Думается, Золтан Фабри ценит вторую не меньше, если не больше, чем первую...

Но удивительное дело! Фильм рассказывает о героическом и трагическом в жизни человека, о подвиге — а меня не покидает ощущение, что эта лексика как бы не в «стиле» картины. Может быть, потому, что мы привыкли к откровенной патетике в разговоре на подобные темы. Может быть, потому, что героическое в фильме Фабри просматривается сквозь личное и бытовое (вспомним эпизод в тюрьме — ничего выдающегося, трагическая обыденность фашизма). А может быть, потому, что, действительно, режиссер говорит о героическом, патетическом не в полный голос, вернее, не форсируя голоса. Его манера (так, собственно, и построен фильм)—очень доверительная и очень личная беседа двух очень близких людей. Но оттого что разговор идет вполголоса, не становится меньше ни сам подвиг героев, ни масштаб их мужества...

И последнее. В чередовании планов, сплетении людских судеб и путанице поступков мы обнаруживаем еще одно качество фильма — его двойную проекцию. Прошлое не ушло — и сегодня оно проецируется в настоящее, как, впрочем, и настоящее проецируется в прошлое—они переплетены и взаимозависимы, образуя время.

Время связало героев фильма самыми прочными — кровными — узами: погибшего на подпольной работе Роберта; Янича, обязанного жизнью ему и Надаи; Надаи, которого оберегала и хранила любовь Агнеш; Марианну и ее друзей и многих, многих еще... Каждый из них рисковал своей жизнью ради другого, и в этой безграничной человеческой способности к самопожертвованию — сила, возможности которой трудно измерить. Называется эта сила — солидарность. Именно отсюда тянутся ниточки, связывающие каждого со всем человечеством.

Эта мысль в фильме не выражена впрямую. Она не декларируется, она движет действиями героев. И тема возвращения к людям, тема ухода от одиночества перестает быть интимной темой Надаи.

Сыновья Янича слушали, как лучшую в мире сказку, рассказ отца о подвиге Надаи. Он для них «что-то вроде Робин Гуда, даже больше». А мальчишки, как известно, подражают любимым героям... Подвиг Надаи «откликнулся» спустя много лет. Все эти годы он помнил лишь о своей вине, мальчики — только о его мужестве и самоотверженности. Хрупкая «эстафета смелости» протянулась из прошлого— через настоящее — в будущее... И, может быть, Габору Надаи, не простившему себе своего невольного преступления, встреча с Яничем помогла вернуться к людям, потому что он ощутил прочность этих незримых нитей.

Н. Зеленко

«ЗАКОН И КУЛАК»

(Польша)



Среди немногих достойных внимания польских фильмов прошлого года следует отметить «Закон и кулак» Ежи Гофмана и Эдварда Скужевского, выпускников московского ВГИКа, до недавнего времени отличных документалистов и авторов хорошо известной советским зрителям комедии «Гангстеры и филантропы».

«Закон и кулак» — фильм своеобразный. Он рассказывает о небольшом периоде времени, когда заселялись западные земли, возвращенные Польше после окончания войны. В нем затронут немаловажный морально-этический конфликт, исторически вполне достоверный, но разыгранный по образцам, живо напоминающим американские вестерны. Поэтому фильм Гофмана и Скужевского приобрел у зрителей и критики кличку «польского вестерна». Добавлю, что это, видимо, было и в намерениях режиссеров — об этом свидетельствует сама драматургическая конструкция фильма.

Итак, «польский вестерн». Я вижу «внутренним оком» изумление читателя: неужели польская кинематография начала производство вестернов, решив конкурировать с американцами. Признаюсь, сам факт появления фильма в жанре вестерна в стране, которая со всех точек зрения отлична от США, может вызвать недоумение. Ведь всем известно, что вестерн как киножанр — характерный и типичный продукт именно американской кинематографии, нечто вроде национальной драмы. Известно также, что выработалась своеобразная эстетика вестерна, специфическая драматургическая конструкция, в которой одинаково важны и антураж в виде исторических и географических реалий, и характеры персонажей, и типические конфликты, и способы их разрешения. Эти традиции соблюдаются точно и не подвержены изменениям. В сущности, невозможно изменить хоть один компонент, не повредив самого фундамента вестерна. Именно благодаря этой традиции мы издавна привыкли считать вестерн жанром специфически американским, недоверчиво относясь к попыткам производства вестернов за пределами США. «Неамериканские» вестерны, как правило, вторичны, неподлинны, в чем можно убедиться, просматривая хотя бы вестерны, снятые итальянскими режиссерами на югославской натуре и на западногерманские деньги.

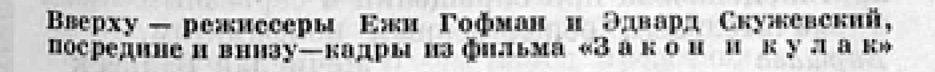
Процесс эволюции вестерна привел к преобразованию давней «лошадиной оперы» в формы более утонченные, порой едва ли не философского характера. Оказалось, что драматургическая конструкция вестерна способна нести содержание, не имеющее ничего общего с завоеванием американского Дикого Запада, и что в увлекательной динамичной форме вестерна могут быть реализованы вполне серьезные темы.

«Закон и кулак» — именно такой фильм.

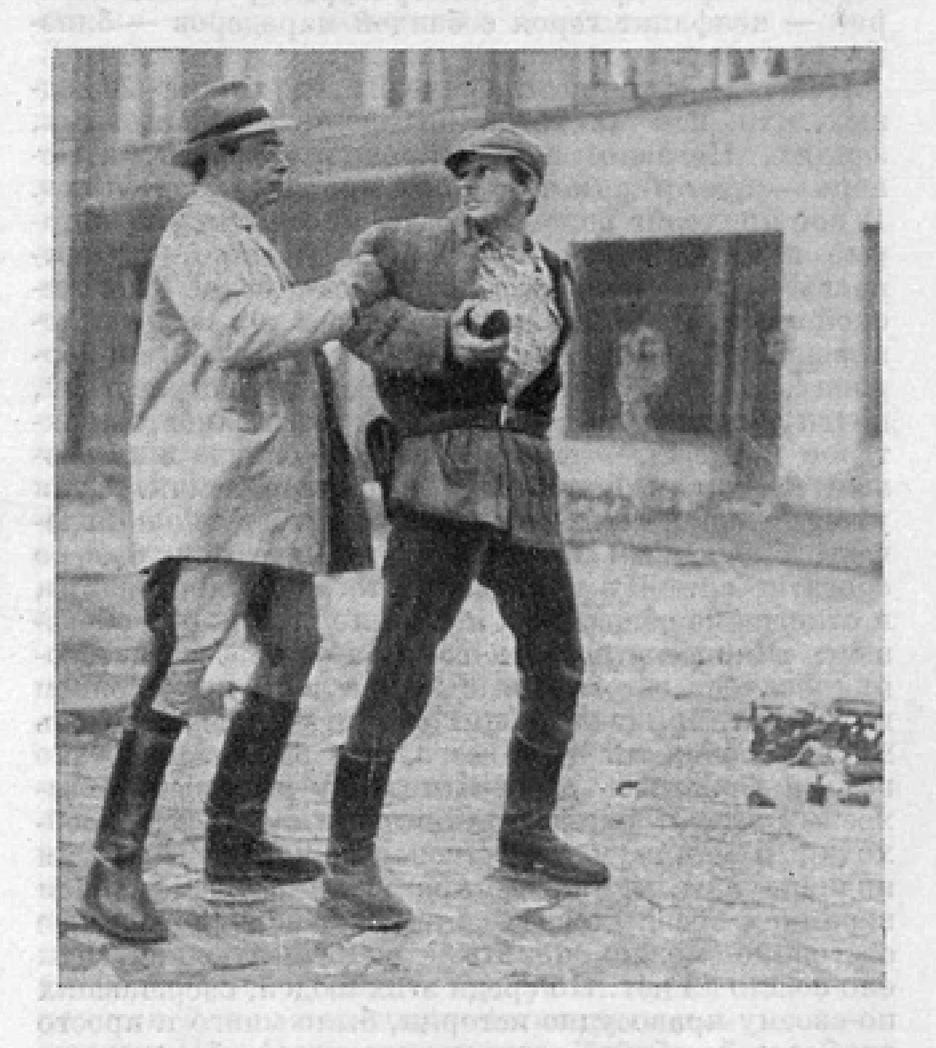
Особенностью фильма Гофмана и Скужевского является тот факт, что, с одной стороны, они соблюдают, я бы даже сказал, чрезмерно ригористически все законы и требования жанра, а с другой — рассказывают вполне серьезно и достоверно о проблемах, которые могли иметь место только в Польше и притом в совершенно определенный исторический период. И еще одна особенность отличает этот фильм. Авторы американских вестернов не показывают, да и не стремятся показать в своих фильмах подлинную картину завоевания и освоения западных штатов — повествование в этих фильмах стилизованно, условно, более близко к легенде, чем к истории. Вероятно, именно поэтому и возможны все изменения, которые претерпел этот жанр. Вестерн создал в этом смысле собственную образную систему, догматизированную и повторяющуюся, в которой исторические подробности перемешались с литературной фикцией. Характерно заявление такого специалиста по вестерну, как Джон Форд: «Уайет Ирп, которого играл Генри Фонда в фильме «Моя дорогая Клементина», в действительности вовсе не был хорошим стрелком... Правду говоря, из шестизарядного револьвера вообще трудно стрелять метко... У Ирпа была просто очень грозная внешность...» Это говорит классик этого жанра, режиссер, на счету которого множество превосходных вестернов. Форд раскрывает тайну, о которой рядовой зритель никогда бы не дознался, ибо принято считать, что все герои Дикого Запада были хорошими стрелками и что кроме ловкости этому способствовал шестизарядный кольт: непременная экипировка всякого уважающего себя кинематографического забияки.

Но хватит о «мифологии» вестерна, тем более что, в отличие от американских вестернов, «Закон и кулак» целиком опирается на историю. Мир фильма — мир подлинный, почти документальный. Бытовые подробности, персонажи, конфликты, образ мышления и мотивы поведения, особенно у героев второго плана, подлинны. Они соответствуют так называемой эпохе «первых дней», периоду великих миграций многочисленных масс населения, переходящих на новые земли, возвращающихся из военных странствий на родину; эпохе, закладывающей фундамент новой, мирной жизни. К вестерну, к легенде, хотя, как мы увидим дальше, и ее истоки лежат в исторических категориях, относится лишь главная фабульная линия: конфликт героя с бандой и способ разрешения этого конфликта.

Я упомянул только что о легенде. Но тот период жизни нашего общества, о котором рассказывает фильм, тоже превратился в легенду; он столь отличен от нынешнего дня, что, кажется, трудно найти какие-либо существенные связи между этими эпоха-









Вверху — режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский, посредине и внизу—кадры из фильма «Закон и кулак»

ми. Ибо редко бывают в истории народов столь бурные периоды, как тот, что начался в Польше весной 1945 года. Почти три четверти населения сменило место своего пребывания, передвигаясь порой на сотни километров на запад. Одни приезжали сюда из Западной Украины и Белоруссии, другие — из центральной Польши, третьи — из Германии, из концлагерей или с принудительных работ, четвертые — из польской армии на Западе. Для последних здесь — лишь перевалочный пункт на пути к восточным землям Польши. Не только страна разбита и разграблена, разбиты и искалечены люди. Поэтому на Западных землях, где все еще не устоялось, не стабилизировалось, иначе формируются человеческие отношения.

Авторы «Закона и кулака» показывают самое начало этого периода. Они показывают его документально и строят фильм на принципе пересечения двух плоскостей — документальной, составляющей активный фон драмы, и литературной, основа которой — конфликт героя с бандой мародеров — близка вестерну.

Действие фильма происходит где-то на Западных, или, как их тогда называли, Возвращенных, землях. Недавно здесь проходил фронт, а теперь — пустота, которую необходимо заполнить. И вот приходят первые поезда с поселенцами, которые везут с собой все свое имущество, намереваясь поселиться здесь навсегда. Среди человеческой массы, переливающейся через вокзалы, облепившей товарные вагоны, разбившей биваки на перронах, среди толпы, неправдоподобно пестрой, почти экзотической по разнородности типов, характеров и одежд,— люди различного склада и по разным причинам прибывшие на новые земли. Одни уходят сюда в страхе перед законом. Другие привлечены брошенным имуществом и надеются быстро обогатиться. Их называли тогда «мародерами», и отношение общества к ним было весьма своеобразным. «Мародерство» такого рода — не всегда ассоциировалось в то время с воровством, присвоением ценностей, принадлежащих обществу в целом: очень многих война лишила всего, что было заработано годами тяжелого труда, и поэтому присвоение бесхозных вещей, попытка таким образом обрести необходимый минимум существования казались многим индивидуальным актом правосудия, возмещением в рамках военных репараций. Это психологическое состояние можно понять — в последующие годы оно сошло на нет. Но среди этих людей, свершавших по-своему правосудие истории, было много и просто грабителей, убийц, остававшихся часто безнаказанными, ибо гражданская власть была еще очень слаба и малочисленна, и слишком мало еще на этих землях было людей, решившихся остаться, чтобы положить начало новой жизни — восстановлению, порядку, стабилизации, чтобы охранять все, что осталось, как общественную собственность. Не случайно поэтому наряду с официальным названием «Возвращенные земли» существовало в ту пору и другое — «Дикий Запад», по прямой аналогии с Диким Западом вестернов. По аналогии! — какая великолепная исходная точка для фильма, сделанного во внешних приемах вестерна, но наполняющего этот условный каркас совершенно иным — реальным — содержанием.

С героем фильма мы знакомимся, когда он выходит из поезда на маленькой станции. Расположившиеся здесь люди не вмешиваются в чужие дела. Этому их научила война. Лишь неизвестный пришелец — будущий герой фильма — реагирует на крики девушки, зовущей на помощь, и в одиночку бросается на бродяг, пытающихся изнасиловать ее. Он намерен ехать дальше, но судьба приводит его в бюро уполномоченного правительства, организующего жизнь в этой местности, обеспечивающего сохранность имущества, брошенного немцами. Он охотно берется за любую работу; все, что ему нужно,— это новая пара брюк. Из скупых высказываний Анджея Кенига (так зовут героя) мы догадываемся, кто он: солдат подполья, варшавский повстанец, узник концлагеря, а некогда до войны — студент, изучавший педагогику. Он устал, он измучен войной, принесшей смерть всем его близким. Ему не к кому ехать, и он ищет работу поспокойней, лучше всего лесником. С помощью бывшего заключенного, чувствующего себя обязанным помочь коллеге, он попадает в команду, отправляющуюся охранять ценные лечебные сооружения, оставшиеся в брошенном немцами городке, и подготовить санаторий к приему раненых.

Странная это команда! Самые разнообразные лица: бывший узник концлагеря, молодой, несколько глуповатый и наивный деревенский парень, студент-ипохондрик и, наконец, начальник команды, которого мы, как и уполномоченный, принимаем вначале за врача. Впоследствии мы узнаем, что это преступник. И таковы все завербованные этим человеком. Разные мотивы руководили ими при вступлении в шайку. Одни хотели обеспечить себе спокойную жизнь, другие — купить клочок земли и начать хозяйство, третьи — награбить, что удастся, продать и махнуть за границу.

Анджей Кениг хочет жить и работать нормально, но не ценой преступления. Завербовать сторонников ему не удается: город пуст, и он решается (как в вестерне) на одиночную борьбу, неравную и драматичную. Общие проблемы оказываются теперь на втором плане, в действие вступают «законы жанра»; главную роль играет «я» героя, его субъективная правда: ненависть ко всему, что бесчестно, сознание, что, допустив грабеж, он поступит вопреки своим убеждениям. Ему приходится вступить в борьбу со всеми, ибо все против него. Вестерн требует, чтобы герой победил. И он побеждает. Но нелегкой ценой. Снова — хоть война уже и окончилась — льется кровь; только теперь во имя справедливости и законности он вынужден убивать своих же соотечественников. Победа Кенига не приносит ему радости...

Таким образом, сплелись в единое целое литературная традиция вестерна и факты истории, выдумка и документально точная картина первых дней новой жизни на Западных землях. Перенося на экран новеллу Юзефа Хена «Тост», Гофман и Скужевский придали ей внешнюю форму вестерна, умело использовав его поэтику, к которой зрителя подготавливает уже в первых кадрах прекрасная баллада Агнешки Осецкой; эта же баллада и завершает фильм. У фильма отличный темп, безошибочно распределенные драматические акценты, безукоризненно сделанные ударные эпизоды.

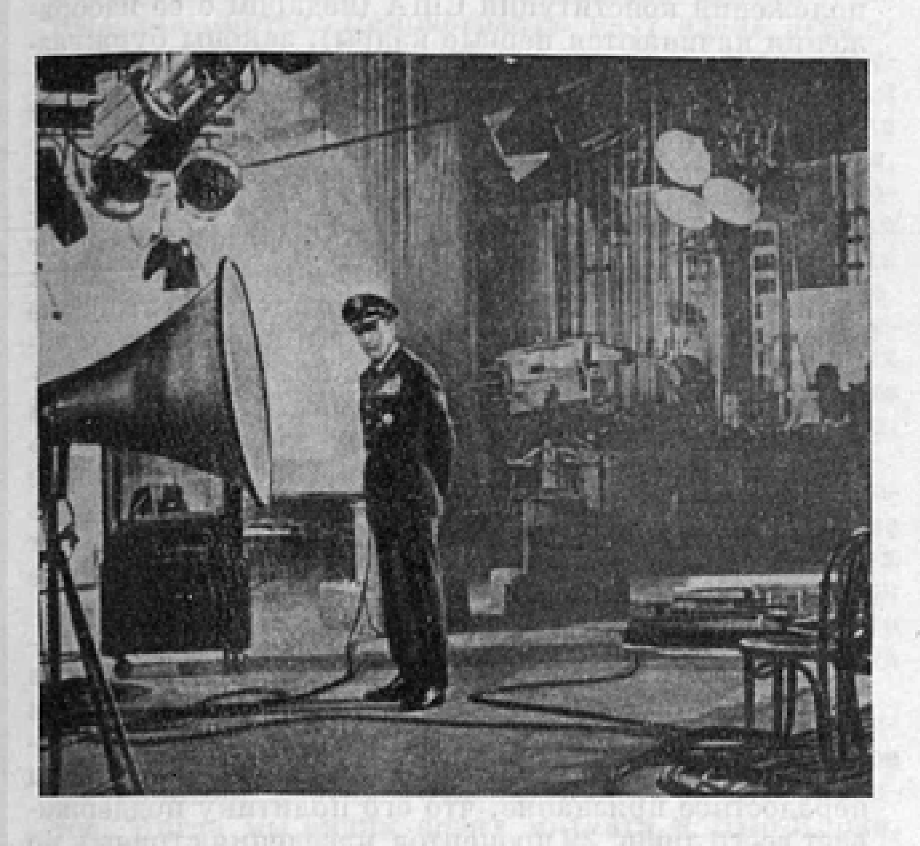
Гофман и Скужевский сумели доказать своим фильмом, что напряженная сюжетность, нашедшая в данном случае выражение в поэтике вестерна, не противопоказана при обращении к серьезным темам и значительным общественным конфликтам.

Варшава

Мечислав Валясек

«СЕМЬ ДНЕЙ В МАЕ»

(США)



В этом фильме сосуществуют откровенный вымысел авторов и почти документальная точность повествования. Такое сочетание основано на свойствах одноименного романа, написанного несколько лет назад вашингтонскими политическими журналистами Флетчером Нибелом и Чарльзом Бейли. В их книге, положенной в основу фильма режиссера Джона Франкенхаймера, действие происходит в будущем. США и СССР заключают договор об атомном разоружении: в течение двух месяцев оба государства обязуются уничтожить все свои запасы ядерного оружия. Не желая подчиниться этому решению, военная верхушка США во главе с председателем объединенного комитета начальников штабов в Пентагоне генералом Скоттом готовит заговор с целью государственного переворота. Генералы решают убить президента США во время ближайших военных маневров, на которых он будет присутствовать, и захватить власть в свои руки.

Ситуация эта казалась американцам почти фантастической: как это возможно убить президента в наши дни?! Мало ли что могут придумать писатели, рассуждая о будущем! Авторы фильма, снимая его, не могли знать, насколько пророческой окажется рассказанная ими история. В дни, когда режиссер заканчивал монтаж картины, раздались выстрелы в Далласе: был убит президент Соединенных Штатов Джон Кеннеди. Это событие окрасило восприятие «Семи дней в мае» в США: люди, задумывающиеся над сутью происходящих вокруг событий, смотрели фильм и старались понять, насколько далеко зашли процессы, о которых с беспокойством рассказывали авторы.

Джон Франкенхаймер пришел к теме «Семи дней» не случайно: задолго до того он задумывался над масштабами милитаризации США («Военная фракция правительства,— писал он,— имеет огромную сумму денег в своем распоряжении и потрясающую силу; я не думаю, чтобы народ представлял себе, как велика эта сила»), с тревогой следил за разгулом маккартизма, за опасностью перерождения демократии в олигархию («я упорно следил за такого рода событиями, и для меня это было крайне опасной вещью. Я хотел сделать фильм, который как раз показал бы американскому народу, что он не должен находиться в состоянии благодушия, что такого рода вещи могут случиться. Вы читали, что это случалось в разных странах, и говорили себе: это никогда не может случиться в Соединенных Штатах. Главное, что это м о ж е т быть. Такова была проблема, интересовавшая меня и до того, как я прочел «Семь дней в мае»).

Что же противопоставляют авторы фильма заговору против президента и демократии? В сюжете — а он сделан, особенно во второй части произведения, не без использования техники приключенческих и детективных фильмов — энергичные меры, проведенные президентом с помощью полковника Кейси, ближайшего сотрудника генерала Скотта. Верный своему долгу, полковник сообщает президенту Лимэну о подозреваемом им заговоре в Пентагоне, тот поручает преданным людям, сенатору Кларку и своему помощнику Джирарду, добыть сведения, обличающие Скотта. Идут эффектные сцены на секретной базе, затерявшейся в пустыне Техаса, на американском крейсере в Испании; мы становимся свидетелями драк, погонь, подстроенной авиационной катастрофы, гибели Джирарда, везущего признание одного из сообщников Скотта,— зритель следит с замиранием сердца за событиями, которые лишь в последний момент приходят к благоприятному концу. Лимэн стоит на пресс-конференции перед журналистами, которым он должен представить доказательства вины Скотта, в это время его отзывают и передают только что доставленное, извлеченное из портсигара погибшего Джирарда признание одного из сообщников Скотта — почти как в истории с подвесками Анны Австрийской в «Трех мушкетерах»...

Если бы перечисленным выше ограничивалось содержание фильма, не было бы смысла говорить о нем вовсе или, на крайний случай, он занял бы место в разряде вестернов и детективов среднего пошиба. Заговору Скотта в картине противопоставлен не только лихо закрученный сюжет, показывающий разоблачение заговорщиков, но и серьезный спор по важнейшим проблемам войны, мира, сосуществования государств, демократии. Скотт с первых же кадров фильма находится в оппозиции к договору о разоружении, выступает перед сенатской комиссией, на многотысячном митинге своих сторонников в Нью-Йорке с критикой Лимэна и его политической программы. Позиция Скотта является недвусмысленной: продолжение гонки вооружений, недоверие к партнерам на международной арене, крутые меры внутри страны. Лимэн, ведя спор со Скоттом, его курсом на военное столкновение, четко обозначает предшественников своего противника. Он называет Маккарти и генерала Уокера — фигуры, не требующие особых комментариев. В один из моментов действия, когда Лимэн имеет возможность с помощью компрометирующих Скотта любовных писем решить дело в свою пользу, президент не делает этого не только по моральным соображениям, но прежде всего потому, что для него важнее всего доказать свою принципиальную правоту.

Программа, которую последовательно развертывает на экране президент Лимэн (а это в то же время и программа авторов картины), представляет







собой разновидность умеренных взглядов в духе президента Кеннеди. Неверным было бы понимать картину в каком-либо более радикальном плане. Основным аргументом Лимэна в споре являются положения конституции США (недаром с ее изображения начинаются первые кадры), законы буржуазной демократии. К конституции, как к последней, высшей инстанции в споре, обращаются и герои и сами авторы. Подчас, правда, их стремление во всем исходить из конституции вступает в противоречие со здравым смыслом. Особенно заметным становится это в кульминационной сцене фильма, где президент Лимэн и генерал Скотт встречаются лицом к лицу. Президент, на стороне которого и авторские и зрительские симпатии, говорит о предстоящем заговоре генералов прежде всего с позиций его несоответствия конституционным нормам. Тот же самый захват власти крайне правыми элементами, будь он произведен конституционным способом, в форме президентских выборов, его не пугает. «Мне осталось быть президентом год и девять месяцев,— говорит он Скотту.— Подождите это время и выдвиньте свою кандидатуру на выборах».

Надо сказать, что это самый слабый пункт в линии защиты президента (и в аргументации авторов фильма). Скотт тут же замечает, что не сомневается в своем успехе на выборах (мы тоже, так как в начале фильма из уст самого президента слышали нерадостное признание, что его политику поддерживает всего лишь 29 процентов населения страны), но не может ждать этот срок, ибо, по его мнению, через год и девять месяцев страна будет лежать в развалинах: фанатик-генерал уверен, что Россия не выполнит своего обязательства по атомному разоружению и нападет на США. Лимэн в ответ на это пытается доказать, что, в случае если переворот будет совершен неконституционным путем, Россия нападет на США еще раньше, ибо военный переворот станет признаком слабости и разброда в рядах руководства страны. Тут уже аргументация Лимэна оказывается совсем негодной: он убеждает Скотта с помощью его же аргументов. И нигде в этом споре, как, впрочем, и во всем фильме, нет доказательств по существу: договор об атомном разоружении, о котором мечтают народы, не находит у подписавшего его президента достаточно действенных слов в его защиту.

В одном из интервью Франкенхаймер заявил о «Семи днях»: «это не «политический» фильм. Я пытаюсь бороться за достоинства индивида. Политические партии меня не интересуют. Они все плохи — и левые и правые. Меня интересует показ того, как общество пытается разрушить индивидуальности». Фильм «Семь дней в мае», несмотря на ограниченность политической программы режиссера, явственной и из самого фильма, затрагивает острейшие политические проблемы (и тут картина Франкенхаймера, что бы он ни говорил, носит острополитический характер), но спор об этих проблемах развивается в русле вполне академическом. Тут прежде всего права личности, конституционные и демократические гарантии, средства и способы, которыми люди достигают успеха в своих политических притязаниях.

В самом начале фильма показаны две демонстрации, происходящие перед оградой Белого дома;

Вверху—режиссер Джон Франкенхаймер (справа) и актер Фредерик Марч, посредине и внизу—кадры из фильма «Семь дней в мае»

участники одной из них несут плакаты и лозунги, поддерживающие договор об атомном разоружении, участники другой выступают против него. Одна демонстрация — за президента Лимэна, другая — за генерала Скотта. Демонстранты идут вдоль ограды гуськом навстречу друг другу: они проходят в полуметре, соблюдая полное равнодушие к плакатам и лозунгам противной стороны. Так продолжается довольно долго, до тех пор пока кто-то, не выдержав, бросается и рвет чужой плакат. Начинается потасовка. Все заканчивается вмешательством полиции и массовыми арестами. В этом прологе фильма как бы воссоздана в миниатюре вся концепция авторов. Разница во взглядах, говорят они, вполне допустима, если она выражается в конституционных формах. Демонстрируйте у Белого дома, но не смейте применять силу для доказательства своей правоты: ни к чему хорошему это не приведет!

Альфой и омегой политической концепции авторов является верность буржуазной демократии, ее основам, закрепленным в тексте конституции. В тех случаях, когда на нее посягают справа — а мятеж Скотта в фильме именно такое выступление — это самоубийственно, ибо с успехом мятежа демократия кончается.

Фильм Джона Франкенхаймера выступает активно против «бешеных» в США, и в этом его большое достоинство, в этом точность политических акцентов. Когда мы видим сцену митинга в Нью-Йорке, где озверевшая толпа (это прекрасно подчеркнуто ракурсами и планами) скандирует «We want Scott» («Мы хотим Скотта»), на ум приходят сравнения и с Голдуотером, и с куклуксклановцами, и с нацистами. В гневных выпадах Скотта против «интеллигентов», которые-де приведут Америку к гибели, слышатся отзвуки выступлений военщины против курса Кеннеди. Скотт считает, что гражданские ничего не смыслят в вопросах обороны, что военные должны иметь больше свободы решений в своем деле (или, как записано в программе республиканцев, принятой в Сан-Франциско, «мы позволим военным выражать свое несогласие»), в то время как конституция требует беспрекословного подчинения решениям конгресса и правительства.

В ткани фильма рассыпано немало подробностей, которые, особенно для американского зрителя, так или иначе связаны с сегодняшними политическими событиями в США.

Кинематографические достоинства фильма — а их немало — самым тесным образом связаны с проводимой авторами мыслью. Из-за этого те или иные решения подчас могут показаться несколько прямолинейными: например, спор Скотта с Кейси монтируется в форме «перестрелки» крупных планов героев, где первый снят на фоне ракет, а второй — на фоне государственного флага (та же мысль о силе и демократии, что и в прологе).

Франкенхаймер как режиссер сознательно отказывается от многих эффектов. «В начале своего пути,— говорил он недавно,— я увлекся блестящей постановочной техникой. Сейчас я хочу быть простым и наиболее действенным. Сейчас я не нуждаюсь в привлечении внимания публики к своей особе».

Действительно, наиболее интересными оказались сцены, сделанные самыми скромными средствами. Эффектный параллельный монтаж ряда действий, происходящих одновременно в разных концах Америки и Европы, несмотря на свою уверенность и точность, намного уступает сценам, происходящим в кабинетах Пентагона и Белого дома.

В прошлом опытный телевизионный режиссер, Франкенхаймер очень интересно использовал в картине телевидение. Оно позволяет ему расширить пространственные рамки создаваемых на экране мизансцен без переноса места действия (например, митинг в Нью-Йорке мы вместе с Кейси наблюдаем по телевизору из кабинета Скотта в Пентагоне). В Пентагоне и в Белом доме широко используются системы внутреннего «замкнутого» телевидения, в котором Лимэн или Скотт могут постоянно видеть все, что происходит в разных местах их ведомств. Беспокойная, зловещая атмосфера Пентагона сильнее всего передана в этом вот слежении за человеком на телеэкране, где каждое движение его, каждый жест оказываются, хочет он того или нет, подсмотренными и зафиксированными.

Интересно сделана пресс-конференция Лимэна, во время которой происходят разоблачение и разгром заговора. Президент выступает перед телекамерой (кстати, Франкенхаймер вел эту съемку в том зале, где проходили пресс-конференции Кеннеди, и даже проследил, чтобы все телекамеры стояли в точности на тех же местах), и тут же за кулисами друзья наблюдают его с экрана анфас и со спины «живьем». Экраны, экраны, экраны, с которых смотрит и говорит президент, становятся кинематографическим образом победы Лимэна, когда Скотт, преследуемый изображениями, потерпев поражение, потеряв сторонников, идет по пустым коридорам и залам Белого дома.

В картине, подобной «Семи дням», где действие в основном развивается в форме столкновения личностей, спора и борьбы, выбор актеров имеет огромное значение. Берт Ланкастер в роли генерала Джеймса Скотта еще раз доказал, что его не зря считают сегодня одним из крупнейших актеров мирового кино. Ланкастер создает образ, который, пожалуй, превосходит остальные в точности и силе. В его исполнении Скотт—человек, искренне верящий в свою правоту, энергично и последовательно добивающийся желаемого, обладающий привлекательностью и магнетизмом наделенной могучей волей личности. Собранность и воля Скотта — Ланкастера кажутся подчас эффектнее рассудительности и логики Лимэна, роль которого исполняет Фредерик Марч. Однако надо отдать должное старейшему актеру Голливуда: его умение лепить пластическую сторону характера с помощью скудных средств мимики, жеста непревзойденно.

«Как правило,— писал недавно английский критик Реймонд Дэрнат, — периодические попытки Голливуда связываться с политическими проблемами современности заставляют публику «голосовать ногами», то есть обходить стороной кинотеатры». Это наблюдение критика основано на большом числе картин прошлого; в последнее время в американском кино появилось несколько произведений, в которых решение политической темы (или по крайней мере постановка ее) находится в тесной связи с проблемами, волнующими американское общество. Эти фильмы оказались на переднем крае современного киноискусства: они находят признание не только у демократически настроенной критики, но и у широкого зрителя. Одной из наиболее примечательных картин такого рода является «Семь дней в мае» Джона Франкенхаймера.

Ан. Вартанов

«ПИР ХИЩНИКОВ»

(Франция)



Кристиан-Жак всю свою жизнь дает повод для самых противоречивых суждений о его творчестве. Одни считают разнообразие его «послужного списка» свидетельством эклектики и несерьезности, другие — более снисходительные —утверждают, что режиссер все еще «не перебесился», третьи, подчеркивая его всеядность, полагают, что вызвана она творческим темпераментом режиссера, его острым интересом к разным темам, желанием попробовать себя и тут и там. Это третье суждение, пожалуй, наиболее близко к истине, хотя, если познакомиться с фильмографией Кристиан-Жака — а она довольно обширна,— удивит не только и не столько разнообразие тематики его картин, сколь их отчетливо ощущаемая общая человеческая и творческая тема. Порой она выражена впрямую, порой прощупывается не сразу, но лишь в очень немногих своих фильмах режиссер отдает (вынужден отдать) дань чисто коммерческому кино. В лучших же его фильмах — всегда обостренное внимание к человеку.

Режиссер далек как от чисто формальных новаций, так и от модного ныне в определенных кинематографических кругах на Западе неверия в человека. Если же он обращается к теме «расчеловечения» человека, то не для того, чтобы с меланхолическим вздохом констатировать извечность «низменной сути» рода человеческого, но для того, чтобы осудить и показать социальные истоки такого явления, как разъединенность, разобщенность людей в обществе, где «человек человеку — волк». Поэтому теснейшим образом оказываются связанными между собой фильм «Если парни всего мира», прославляющий человеческую солидарность, и последняя работа режиссера — «Пир хищников», обличающий себялюбие и продажность французских мелких буржуа.

Кристиан-Жак не впервые обращается к теме войны. Пережив оккупацию, он навсегда сохранил ненависть к «бошам» и их наследникам — нацистским захватчикам. Вот отчего таким ядом, сарказмом полны диалоги и стилистические решения «Пышки», поставленной по новелле Мопассана в 1945 году. Неоспорима не только тематическая, идейная, но прямая стилистическая связь между этой работой, созданной в 1945 году, сразу же после освобождения, и фильмом «Пир хищников», вышедшим на экраны, когда праздновалось двадцатилетие освобождения Франции от власти нацистов.

...1942 год. Оккупированная Франция. В доме хозяина книжного магазина Виктора собираются друзья, чтобы отпраздновать день рождения его жены Софи. В самый разгар пиршества за окном раздаются выстрелы. Патриоты расправились с двумя оккупантами. Ворвавшийся в квартиру Виктора нацистский офицер Каубах требует, чтобы гости и хозяева дома выделили из своей среды двух заложников. И вот мы видим, как с каждого из них слетает лоск «благопристойности», буржуазной «добропорядочности». Перед нами — скопище хищников, которые стараются сожрать друг друга. В поисках «достойного» выхода сам Виктор готов даже согласиться, чтобы Софи «пожертвовала своей честью» ради общего спасения, соблазнив нацистского офицера. В последнюю минуту Каубах сообщает о том, что они «помилованы», ибо найдены виновники расправы над оккупантами. Следует почти гоголевская «немая сцена». Хищники не имеют сил сразу превратиться в мирных котят. Но постепенно все «отходят» и решают даже продолжать трапезу. В финале фильма все собравшиеся поют в ритме нацистского марша традиционную песню «Счастливой годовщины». Пир продолжается...

Даже из этого краткого пересказа с несомненностью явствует, что Кристиан-Жак и его соавтор по сценарию Анри Жансон и не думали скрывать связи своей работы с мопассановской «Пышкой». В фильме строго соблюдены три единства — времени, места и действия. Все внимание авторов обращено на раскрытие типичных характеров в типичных обстоятельствах. Кристиан-Жак сказал, что в своем фильме он пытался «раскрыть психологию людей перед лицом страха средствами черного юмора». Речевая характеристика всех персонажей фильма удивительно точно работает не только на раскрытие характеров, но и на идейную «сверхзадачу» фильма. Как злободневно, например, звучит заключительная реплика одного из персонажей, который, рассуждая о франко-германском сближении, произносит: «Рано или поздно надо будет примириться с ними. Воспользуемся же тем, что они под рукой».

Выше уже упоминалось, что «Пир хищников» вышел на экраны в дни, когда отмечалось 20-летие освобождения Франции. В то время как руководство французского кино всячески заигрывает с Бонном, увеличивая число совместных постановок и всемерно избегая напоминания о зверствах нацистов во время оккупации, фильм Кристиан-Жака несомненно вносит «диссонирующую» ноту в этот «хор». Не удивительно поэтому, что кое-кто встретил фильм с угрюмой настороженностью, а порой и прямой враждебностью. Авторам фильма пришлось даже выслушать упреки в «отсутствии патриотизма» и демагогические утверждения, что «славную годовщину» следовало отметить иначе. В этом последнем утверждении была бы доля истины, если бы оно было направлено не ПРОТИВ фильма Кристиан-Жака, а ЗА фильмы, показывающие патриотизм французского народа в годы оккупации, прославляющие героев движения Сопротивления. Таких фильмов ни к 20-летию, ни после него французские кинематографисты не создали. Вместо них (но с их помощью) это сделал американец Джон Франкенхаймер, поставив фильм «Поезд», высоко оцененный прогрессивной печатью Франции и других стран.

И это тоже, хотя и косвенно, подчеркивает актуальность нового фильма Кристиан-Жака.

А. Брагинский

Борис СЛУЦКИЙ

Фильм Форда тридцать лет спустя

1. В мае 1935 года, когда «Осведомитель» выпустили на экраны, кинематограф еще не знал, быть ли ему только звуковым (как, скажем, «Под крышами Парижа») или говорящим (как «Чапаев»). Удельный вес звучащего слова еще не был определен. Основные кадры актеров пришли из немого кино. Виктор Мак Лаглен, исполнитель заглавной роли в «Осведомителе», характерен для того времени. Он говорит мало, мог бы не говорить вовсе. Движение, особенно движение мускулов лица, у него важнее слов. Слова можно заменить титрами. Джозеф Сойер и Нейл Фитцджеральд, играющие молчаливых исполнителей воли подпольной революционной организации, исполняют свои роли молча. Это классические актеры немого кино. Разговаривать им ни к чему, и сценарий превосходно мотивировал немногословие героев, поместив их в обстановку ирландского подполья, борющегося с английской охранкой. Подполье и полиция не любят многоглаголания и очень подходят для кинематографа, когда он учится говорить, когда он уже решил, что разговаривать стоит, но еще не знает, как разговаривать и сколько разговаривать.

Основные актеры «Осведомителя» пришли из немого кино и соответственно держатся. Но режиссер Джон Форд знал, что ему придется работать в звуковом, более того — говорящем кино. Задачи у Форда были большие и сложные. Это были социальные задачи, и обойтись без звучащего слова он не мог, хотя бы потому, что язык — одна из самых сильных связей, делающих общество — обществом, соединяющим людей в коллективы.

Сегодня, через тридцать лет после выпуска, «Осведомитель» производит противоречивое впечатление, кажется неполной удачей. Я думаю, это отчасти потому, что он снимался в 34-м году, в процессе становления искусства, незавершенности, неполной додуманности говорящего кино, знамением которого он был.

2. Но только отчасти. У «Осведомителя» важная тема. К 1935 году эта тема — предательство — приобрела мировое значение. Именно предательство, а не осведомительство. Осведомитель может быть просто корыстолюбивым мещанином. Джипо Нолен, которого играет Мак Лаглен,— не осведомитель, а предатель. Бывший боец ирландского подполья, он продолжает восхищаться его деятельностью, обожать его вождей и ненавидеть его врагов — британских полицейских. Тем не менее Джипо идет в полицию и за 20 фунтов стерлингов предает Мак Филиппа — своего друга, своего героя. Даже однократность доноса свидетельствует, что речь идет о предателе, а не об осведомителе. Именно так следовало бы назвать фильм.

Почему в 1935 году предательство стало мировой проблемой?

Потому что германский фашизм, бывший в то время главной злобой дня, наряду с антикоммунизмом, с жестокостью, с антисемитизмом, с враждой к культуре принес с собою эпидемию предательства. Шли процессы — от Лейпцигского до судов над рядовыми мопровцами. Подсудимые могли избрать не только смерть или концлагерь. Они могли избрать предательство. Шли массовые аресты. Нацисты первыми в мире — их предшественники в Италии сделать это не успели — учредили систему концентрационных лагерей для инакомыслящих. В 1935 году (в отличие от 1942 года) немецкие лагеря еще не были лагерями смерти. Они были лагерями «политического перевоспитания». А дорога к нему шла через предательство.

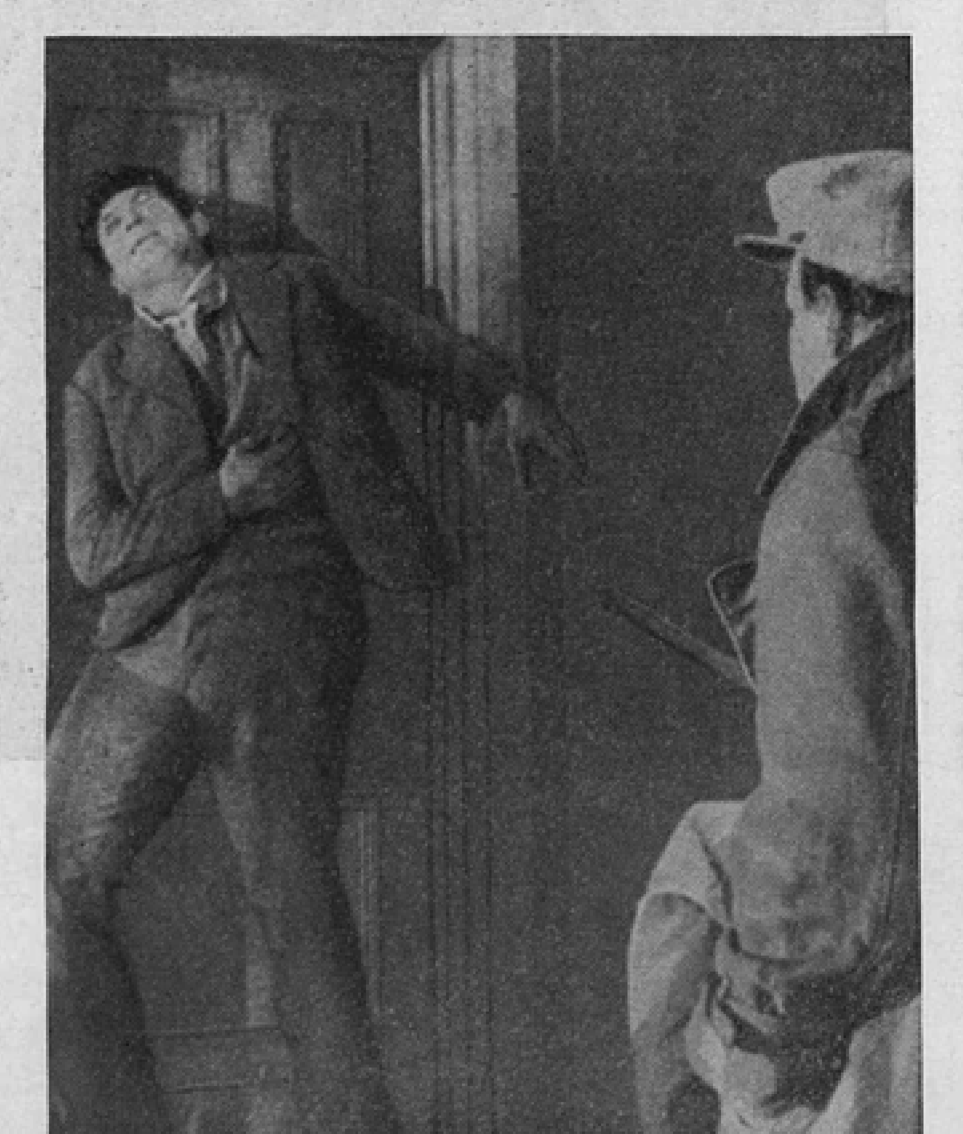
В Соединенных Штатах 1934—1935 годы — время роста рабочих и прогрессивных организаций и время роста фашизма, одним из главных методов которого было предательство.

Предательство (и его оборотная сторона — шпиономания) было в ту пору темой размышлений, разговоров, романов (вспомним «У нас это невозможно» Синклера Льюиса или цикл антифашистских романов Фейхтвангера).

Виктор Мак Лаглен в фильме «Осведомитель»







Оно должно было стать темой фильма. Естественно, что Форд, стремящийся брать быка за рога, снял фильм о предателе.

3. Большое искусство требует не только интереса к политике, но и знания того, как она делается. Большое искусство требует определенности политических позиций.

Как случилось, что фильм Форда, автора «Дилижанса» и «Гроздьев гнева», пригодился нацистам, которых он презирал и ненавидел? Почему «Осведомитель» был пущен в прокат в фашистской Германии? Неужели дело только в том, что это фильм против англичан и за ирландцев, а Гитлер спекулировал на всемирном сочувствии к героям Зеленого острова?

Я думаю, что дело в этом, но и не только в этом. Тема предательства поставлена, но решена неверно.

Почему Джипо предает? Сценарист, режиссер и актер дают серию противоречивых и взаимоисключающих ответов на этот вопрос. Джипо Нолен предает своего ближайшего друга и учителя, притом за малые деньги, потому что он глуп, груб, примитивен, но также потому, что он беден. Малые деньги кажутся ему деньгами огромными. Их достаточно для того, чтобы решить главный вопрос жизни — уехать из Ирландии в обетованную, по Форду, Америку. Этих денег достаточно, чтобы спасти от нищеты и проституции Кэт— любимую девушку. Значит, двадцать фунтов— тридцать сребреников современного Иуды («Осведомитель» недаром сделан соотечественником Джойса — он насквозь прошит белыми нитками аллегорий, в том числе евангельских) — не малые деньги, а большие деньги, более того — спасительные деньги.

Так ли груб Джипо? Дама в меховом жакете, несомненно выражающая точку зрения Форда, говорит ему:

«Вы хороший человек! Вы очень, очень хороший человек!»

Далее следует сцена, которая в сценарии записана так:

«Схватив его большую красную руку, она целует ее и стремительно выбегает из комнаты, оставив открытой дверь.

Хлопая глазами, Джипо удивленно смотрит на свою праву руку... Ее поцеловала леди! Он подносит руку к глазам и с недоумением разглядывает ее. Все молчат, потрясенные. Не понимают, что произошло сейчас в этой прокуренной комнате, но все знают, что они только что были свидетелями чего-то необычайного и благородного».

Далее. Серыми тенями проходят по экрану и палачи из английской вспомогательной полиции и герои из ирландского подполья. Единственный трехмерный человек в фильме — Джипо. Он точка приложения авторского сочувствия и авторского таланта. Но ведь Джипо — доносчик, осведомитель. Тем не менее в конце фильма его прощают не только мать и сестра преданного им Мака («Я прощаю тебя, Джипо... Ведь ты же не сознавал, что делал!»), но и сама ирландская католическая церковь, которая редко прощала своих врагов, ведали они или не ведали, что творили. Более того, Джон Форд — высшая в данном случае инстанция — мобилизует все смягчающие вину Джипо обстоятельства и торжественно прощает его — предателя, доносчика, осведомителя.

В 1935 году, когда люди всего мира боролись с фашизмом, Джон Форд снял фильм против предательства, но за предателя.

Этим объясняется странная судьба его фильма.

Этим же объясняется недоуменный протест, с которым смотришь «Осведомителя» сейчас, через тридцать лет.

Кадры из фильма «Осведомитель»



АНГЛИЯ

Можете ли вы себе представить маятник, раскачивающийся в одну сторону?.. Или лондонский суд «Олд Бейли», разместившийся в гостиной и части спальни, принадлежащих добропорядочному английскому семейству, так что судья в напудренном парике восседает на расстоянии нескольких дюймов от супружеского ложа?.. Или автоматические весы, исполняющие хорал Генделя?..

Пьеса молодого английского драматурга Н. Ф. Симпсона «Односторонний маятник» с огромным успехом была поставлена на сценах Лондона, Нью-Йорка и других городов. Гротеск, доведенный порой до абсурда, служит автору для ядовито-сатирического обличения «британского образа жизни».

Режиссер Питер Йэйтс поставил фильм по сценарию, написанному Симпсоном на основе его пьесы. Монотонность и бесперспективность существования «среднего англичанина», упорядоченная механистичность и бездуховность его жизни показаны в фильме еще более иронично и зло. Режиссер и актеры нигде не комикуют, все играется абсолютно всерьез, и именно этим достигается убийственно-сатирический эффект.

«Пьеса Н. Ф. Симпсона считается сатирой на британский образ жизни. Для меня это и есть британский образ жизни... Я смеялся с самого начала фильма и до конца только потому, что саму эту жизнь нахожу смешной»,— иронически замечает в своей рецензии известный кинокритик Питер Бейкер.

●

Английские зрители уже привыкли к тому, что вскоре после появления какого-либо кинобоевика, на экраны выходит его пародийный «двойник», где в шаржированно-нелепом виде представлены некоторые наиболее характерные особенности его предшественника. В работе над этими фильмами принимает участие одна и та же творческая груп-

ЖЕЛТАЯ АВТОМАШИНА И СВЕТЛЫЙ КИНОФИЛЬМ

Последний по времени фильм продюсера Анатоля де Грюнвальда называется «Желтый «роллс-ройс» (этой маркой автомашин пользуются, как известно, только крупные государственные деятели и представители верхушки европейской аристократии). Два предыдущих его фильма назывались «VIPs» (принятое в странах английского языка сокращение слов «Very Important Persons» — «весьма значительные особы») и «Миллионерша». Но не только названия фильмов де Грюнвальда свидетельствуют о его вкусах и склонностях; не менее красноречивы и его собственные высказывания.

«Идею «Желтого «роллс-ройса»,— рассказывает он интервьюирующему его сотруднику журнала «Филмз энд филминг»,— подсказал мне Эрнест Бевин в то время, когда он был министром иностранных дел... Он сказал: «Мне бы хотелось, чтобы вы сделали два фильма: один о британском правосудии и другой о качестве британских товаров...»

Для прославления качества британских товаров («Я бесконечно восхищен самой организацией работы на заводах Роллс-Ройс») де Грюнвальд привлек драматурга Теренса Рэттигана и режиссера Энтони Эксвита, работавших также и над фильмами «VIPs» и «Миллионерша». Что же касается актеров, то трудно назвать какой-либо другой фильм, где было бы собрано вместе столько звезд первой величины. Ингрид Бергман, Ален Делон, Ширли Маклейн, Рекс Харрисон, Омар Шариф, Жанна Моро, Иза Миранда, Джордж Скотт — эти и многие другие исполнители призваны (цитируем статью кинокритика Робина Бина) «укрепить британский престиж... «Роллс» призван служить конечным (хоть и несколько устаревшим) символом британского мастерства».

Действие трех новелл, из которых состоит картина, происходит в конце 30-х и начале 40-х годов, последовательно — в Англии, Италии и Югославии. Маркиз Фринтон преподносит в подарок маркизе Фринтон желтый «роллс-ройс», однако маркиза использует автомобиль для встреч со своим любовником. В итальянском эпизоде действуют, правда, уже не титулованные особы, а гангстеры, но зато в третьем перед зрителем снова представители высшего общества (на этот раз американского), путешествующие по Югославии и претерпевающие в связи с германским вторжением всяческие досадные передряги («в каждой, из которых,— снова цитируем Бина,— «роллс», разумеется, сохраняет свое достоинство»).

Так оказалась реализованной идея о создании фильма, прославляющего высокие качества британских товаров. Специалисты, правда, утверждают, что фильм — это тоже товар, и как таковой он также нуждается в рекламе. Естественно, продюсер «Желтого «роллс-ройса» не упускает случая не только лишний раз разрекламировать свой рекламный фильм, но и, так сказать, идейно и организационно обосновать эту рекламу рекламы.

«Возьмите тот случай, когда Бевин сказал мне: «Сделайте фильм о правосудии»,— продолжает объяснять он интервьюеру.— Государству это не стоило ни копейки, и однако фильм был сделан и действительно в должном свете показал британское правосудие всему миру. Я не называю такие фильмы пропагандой, они просто показывают определенные светлые стороны в жизни страны. Если кто-либо хочет, он может показывать и темные стороны, почему бы и нет,— я не настаиваю на том, что все вокруг совершенно, но, по правде говоря, столь многое в нашей жизни достойно восхищения и прославления, что недоумеваешь, почему мы так мало показываем это».

Посильным вкладом в прославление «светлых сторон» вообще («Я верю, что жизнь прекрасна, особенно в Англии») и британской автомобильной индустрии, в частности, и должен был явиться, по-видимому, «Желтый «роллс-ройс». Что же касается британской киноиндустрии, то судить о ней все же следует, вероятно, на основании других ее работ.

П. Н.



па, возглавляемая режиссером Джералдом Томасом, и названия этих фильмов звучат сходно: за последнее время появились, например, картины «Продолжай, Джек» (высмеивающая штампы морской «исторической» драмы), «Продолжая шпионить» («вдохновленная» серией фильмов об агенте 007, суперипионе Джеймсе Бонде) и «Продолжая Клео» (недвусмысленная пародия не только на саму печально знаменитую «Клеопатру», но и на кое-какие скандальные обстоятельства, сопутствовавшие работе над этим псевдоисторическим киногигантом). Фильмы серии «Продолжая...» бывают порой более удачными, порой менее удачными — судя по отзывам рецензентов, фильм «Продолжая Клео», последний по времени в этой серии, относится к числу наименее удавшихся,— но они пользуются определенным зрительским успехом и, видимо, не совсем приятны тем, кто послужил «объектом» кинопародии. Об этом свидетельствует, например, состоявшийся недавно в Лондоне судебный процесс, который сам по себе носил настолько нелепый характер, что легко мог бы сойти за один из эпизодов очередного фильма серии «Продолжая...». Все, однако, происходило всерьез: поводом для иска, с которым обратились в суд создатели «настоящей» «Клеопатры», была киноафиша, рекламирующая ее пародийного двойника, на которой героиня фильма была изображена, по мнению истцов, в виде, оскорбляющем достоинство то ли самой царицы Нила, то ли Элизабет Тейлор. Судебное заседание, по сообщениям печати, происходило в непривычно оживленной обстановке: ни судья, ни стороны, представлявшие интересы истца и ответчика, не пытались скрыть свое веселое настроение. Спор был решен в пользу истца: злополучную рекламную афишу приказано было изъять из употребления. Впрочем, создатели фильма-пародии не остались, видимо, в накладе: сам суд послужил отличной дополнительной рекламой их кинодетищу. Как, вероятно, и всамделишной «Клеопатре».

БОЛГАРИЯ

В Софии состоялось совещание представителей национальных комиссий ЮНЕСКО по вопросу организации кинофестиваля балканских стран.

В совещании участвовали представители Албании, Болгарии, Греции, Румынии, Турции и Югославии. Принято решение ежегодно проводить фестиваль кинофильмов балканских стран. Первый фестиваль состоится в Болгарии в начале августа нынешнего года. Фестиваль 1966 года намечено провести в Турции, 1967— в Румынии, 1968 — в Греции, 1969 — в Югославии, 1970 — в Албании.

●

В новом фильме режиссера Исака Хеския «Жаркий полдень» рассказывается о том, как сотни людей оставили свои неотложные дела, чтобы помочь спасению ребенка. Автор сценария молодой, но очень популярный в Болгарии писатель Йордан Радичков рассказывает о своем новом фильме: «Мне кажется, что печатное слово обладает большими возможностями по сравнению с кино. Оно наделено волшебным качеством сливать воедино и образ, и звук, и музыку, и чувства... Для выражения всего этого кино вынуждено искать особые средства, рассчитывая на мастерство оператора, композитора, художника, на возможности огромной разноликой массы, которая в «Жарком полдне» должна составлять единое целое... Режиссер мечтает создать непретенциозный, документальный по манере фильм, хотя в этом уже есть доля претенциозности. Дай бог, чтобы ему удалось внушить зрителю свои мысли, еще раз напомнить ему о первоочередной всеобщей заботе».

ГДР

В новом фильме студии ДЕФА «Лучшие годы моей жизни» (режиссер Гюнтер Рюккер) рассказывается о судьбе молодого солдата вермахта, который по возвращении из плена становится учителем. Герои фильма — люди, посвятившие себя в трудные послевоенные годы воспитанию молодого поколения немцев в новом, демократическом духе. В главных ролях снимаются Хорст Дринда, Лиззи Темпельгоф, Герварт Гроссе, Хельга Лаббуда.

●

«Свобода для Занзибара» — так называется документальный фильм студии ДЕФА, выпущенный к годовщине революции на Занзибаре (режиссер фильма Г. Реуш, операторы Г. Крахт, Г. Оргель).

СПРОС И ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Лондонские газеты рассказывают о человеке, который провел три с половиной года в тюрьме за вооруженное ограбление, а ныне назначен техническим консультантом частной английской телевизионной компании. Этот бывший бандит по имени Колин Хольдер вместе с одним бывшим полицейским комиссаром будет «наблюдать за правдоподобием» телепрограммы «Спрятаться негде». Хольдер заявил журналистам: «Фильмы, которые я смотрел, были очень скучными, так как воры в них всегда показываются дураками; поэтому я написал в телекомпанию, и мне прислали на просмотр несколько сценариев. Мои старые приятели, смотря такие фильмы, решат, что это комедии; когда им показывают, как взламывают сейф, то они хотят, чтобы это происходило по всем правилам». Согласно контракту, Хольдер в течение полугода будет получать по 25 фунтов стерлингов в неделю.

О том, что на «специалистов» подобного рода существует спрос, свидетельствует и любопытное объявление, появившееся недавно в лондонском «Таймсе», в котором приглашался на временную работу профессиональный вор-карманник в отставке. Его услуги потребовались съемочной группе фильма «Приключения Молль Фландерс» для инструктажа актрисы Ким Новак, исполняющей заглавную роль. Впрочем, «спросу» соответствует и «предложение»: на указанное объявление откликнулось 27 человек.

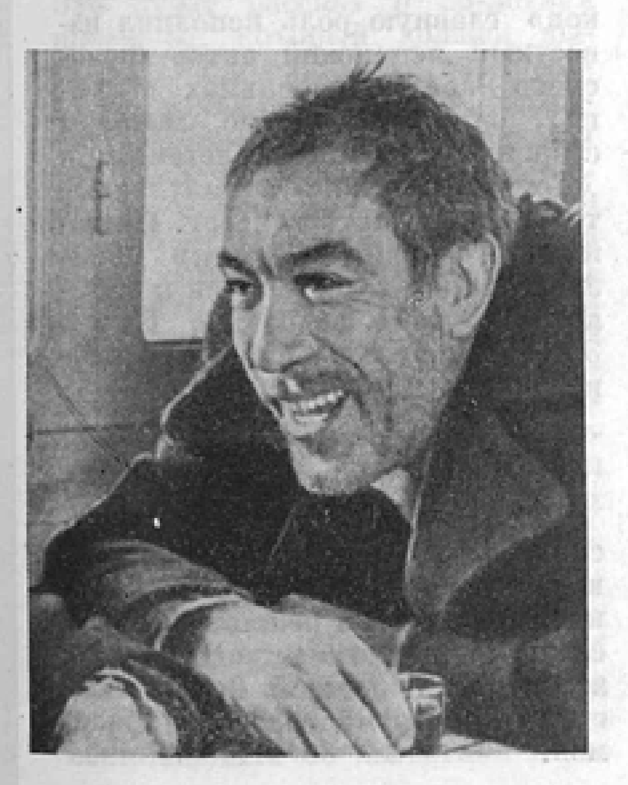


ГРЕЦИЯ

На экраны страны вышел новый фильм Михалиса Какоянниса (постановщика известной советскому зрителю «Электры») «Алексис Зорба, грек». Это экранизация романа умершего недавно Никоса Казандзакиса, греческого писателя, награжденного Нобелевской премией. Сценарий написал сам Какояннис. Фильм был снят в Греции и на Крите на английском языке — на деньги американского продюсера. В главной роли снимался американский актер Энтони Куин, его партнерами были англичанин Алан Бейтс, француженка Симона Синьоре, шведка Рия Линдстрем (дочь Ингрид Бергман) и ряд греческих актеров (среди них Ирен Папас).

Обозреватель польского журнала «Фильм» в своей заметке о картине Какоянниса сообщает некоторые подробности его биографии. Какояннис учился в Англии, а в годы войны работал в радиовещательной компании Би-би-си и свою актерскую и режиссерскую карьеру начал на сцене лондонского театра «Олд Вик». Работая вот уже десять лет в кино, Какояннис, не порвал своих связей с театром. В прошлом году с большим успехом прошли поставленные им в одном из нью-йоркских театров «Троянки» Еврипида. Постановку этой же трагедии он вскоре осуществит в Париже.

Энтони Куин в фильме «Алексис Зорба, грек»



Центральная и наиболее важная проблема романа и фильма — сопоставление и проверка двух жизненных позиций, двух индивидуальностей: «человека мысли» и «человека дела».

На Крит приезжает молодой англичанин греческого происхождения (артист Алан Бейтс), чтобы привести в действие доставшуюся ему в наследство от отца шахту. Юноша — писатель, но литературная деятельность не приносит ему удовлетворения. Перед выездом на Крит он познакомился в одной из таверн Пирея со старым греком Алексисом Зорбой (Энтони Куин). Зорба — бродяга без определенных занятий. Писатель восхищен его жизнелюбием, его энергией, предприимчивостью, сообразительностью, чувством собственного достоинства, своеобразной житейской мудростью. Он берет Зорбу с собой на Крит в качестве своего помощника и проводника. На острове, в городке недалеко от шахты, старый грек открыл писателю неведомый ему дотоле мир портовых грузчиков, моряков, торговцев. Писатель познает жизнь и проблемы этих людей, знакомится с молодой, красивой вдовой (Ирен Папас), которую многие обвиняют в том, что из-за нее покончил самоубийством влюбленный в нее молодой человек. Толпа, подстрекаемая семьей самоубийцы, совершает самосуд над вдовой. Писатель переживает первую в своей жизни подлинную драму. Зорба также теряет любимую женщину: в портовой гостинице умерла его долголетняя возлюбленная (Симона Синьоре).

Несмотря на усилия Зорбы и писателя, шахту пустить не удается, и они оба уезжают с Крита. Но общение с Зорбой позволило герою ближе познакомиться с жизнью простых людей, освободиться от «интеллектуального заключения», на которое перед этим он сам себя осудил.

«В образе Алексиса Зорбы,— пишет рецензент газеты «Нью-Йорк таймс»,— писатель и режиссер видят смысл своего произведения. Зорба в исполнении Энтони Куина напоминает образы древних героев... Одного этого монументального портрета вполне достаточно, чтобы назвать фильм Какоянниса выдающимся явлением искусства».

Столь же высоко оценивают фильм Какоянниса, и в особенности актерскую работу Куина, и другие рецензенты. Автор статьи в журнале «Филмз ин ревью» считает, что это лучшая роль Куина. Национальный рецензионный совет включил картину Какоянниса в число десяти лучших фильмов 1964 года на английском языке, а Энтони Куина признал лучшим исполнителем мужской роли в фильмах, демонстрировавшихся на экранах США в 1964 году.

ДАНИЯ

В Копенгагене состоялась премьера нового фильма «Гертруда», поставленного известным датским режиссером Карлом Теодором Дрейером. В основу фильма положена пьеса шведского писателя Яльмара Сёдерберга.

Как заявил Дрейер в интервью французской газете «Монд», своим новым фильмом он «пытался найти новую форму соединения театра и кино... именно диалог является основой фильма».

На вопрос о его творческих планах Дрейер ответил, что в ближайшее время он намерен экранизировать «Медею» и одну из пьес Ибсена.

«Мне только 76 лет, и у меня впереди еще вся жизнь»,— так закончил режиссер свое интервью.

ИНДИЯ

Через несколько месяцев в Индии начнутся съемки фильма «Махатма Ганди» — о жизни и деятельности выдающегося индийского общественного деятеля, борца за освобождение Индии. Фильм этот, который ставится на основе биографии Ганди, написанной Луисом Фишером, будет первой режиссерской работой известного английского актера Ричарда Эттенборо. Активную помощь в создании этого фильма оказывает правительство Индии.

ИТАЛИЯ

Режиссер Карло Лидзани в интервью газете «Паэзе сера» сообщил о своем намерении поставить после «Горькой жизни» еще один сатирический фильм о столице бывшего «экономического чуда» Милане. Героиней его но-



вого фильма «Челестина» будет немолодая миланская дама, которая занимается бизнесом, наживаясь при этом сама и обогащая своих многочисленных друзей. «Хотя «экономическое чудо» уже лопнуло,— сказал Лидзани,— его «герои» — продавцы мыльных пузырей, псевдопромышленники, специалисты по рекламе и сбыту и прочие спекулянты и жулики эпохи кратковременного бума — еще остались». О них и будет этот фильм. На роль Челестины Лидзани пригласил итальянскую кинозвезду 30-х годов Асю Норис.

Не оставляет Лидзани и своего намерения продолжить работу над созданием серии фильмов, освещающих события недавней истории Италии. Первым фильмом из этой серии был «Веронский процесс». Однако на постановку следующего фильма — «Падение Савойской династии» — у Лидзани нет средств. Постановку сатирической кинокомедии «Челестина», как признает сам Лидзани, можно рассматривать как своего рода вынужденную «паузу» в его деятельности.

●

Итальянские газеты все настойчивее пишут о возможном сотрудничестве между Чарли Чаплином и Софией Лорен. Чаплин, в своих последних интервью неоднократно заявлявший о намерении вернуться к активной работе в кино, отзывается о Лорен как о талантливой киноактрисе и писал ей, предлагая вместе работать над фильмом. По сообщениям газет, Чаплин собирается сам написать сценарий и поставить фильм.

●

Печать с тревогой сообщает о предстоящем закрытии киностудии ИНКОМ, выпускавшей киножурнал и документальные фильмы, в результате чего многие кинематографисты потеряют работу. Руководители фирмы объясняют необходимость закрытия студии общим экономическим кризисом итальянского кино, отменой государственных субсидий частным киножурналам. Вместе с тем в газетах появились другие сообщения, проливающие свет на истинные мотивы происходящего: студия ИНКОМ, по-видимому, перейдет в руки одного из акционеров этой компании—американского продюсера, через которого американский капитал, таким образом, впервые непосредственно завладеет довольно крупным кинопредприятием на территории Италии.

●

Итальянская печать посвящает обширные рецензии и статьи двум книгам, вышедшим почти одновременно и содержащим труды С. М. Эйзенштейна. В большой статье «Яростная сила Эйзенштейна», опубликованной в литературном приложении к газете «Паэзе сера», критик Вирджилио Този горячо приветствует выход в Италии работ Эйзенштейна и пишет, что чтение его статей, исследований, лекций, одновременно дополненное знакомством с автобиографией советского теоретика кино и режиссера, предоставляет возможность составить достаточно полное впечатление о сложной личности постановщика «Броненосца «Потемкин» и дает ключ к «критическому переосмыслению его произведений и произведений его лучших учеников, очищая поле исследований от многих общих мест художественного и прочего порядка, наслоившихся за многие годы вокруг имени Эйзенштейна».

●

Продюсер Дино Де Лаурентис намеревается поставить фильм о жизни Греты Гарбо. Роль знаменитой киноактрисы будет играть Сильвана Мангано.

ПЕРУ

До последнего времени в Перу почти не было отечественного кинопроизводства, — сообщает обозреватель журнала «Филмз энд филминг», — полнометражные художественные фильмы производились один раз в два года, а то и реже. 1964 год может стать переломным в этом отношении: за год было выпущено четыре отечественных полнометражных фильма. В двух из них, правда, были заняты в основном зарубежные актеры: в фильме «Уважай хлеб свой» — американские, а в фильме «Одиночество старых парков» главную роль исполнил известный испанский актер Франсиско Рабаль. В фильмах «Овраги», поставленном по мотивам старинной индийской легенды, и «Три жизни» заняты популярные театральные актеры Перу. Постановщик фильма «Овраги» Даниэль Камино До готовится к съемкам фильма «Завоевание Перу». Это будет фильм совместного производства Перу и США.

ПОЛЬША

Памяти шестисот тысяч советских солдат и офицеров, павших в боях за освобождение Польши, посвящен фильм режиссера Богуслава Рыбчиньского «На нашей земле», выпущенный Варшавской студией документальных фильмов.

Одним из лучших произведений, созданных мастерами молодой канадской кинематографии, называет пресса фильм «Никто не махнул рукой на прощание» режиссера Дональда Оуэна





Двухчастевый фильм «Через три минуты начинаем» режиссера Станислава Кокеша рассказывает о процессе работы театрального коллектива над спектаклем — от первых читок пьесы до премьеры. В этом фильме нет «инсценировок», съемки его велись в то время, когда варшавский Театр Народовы работал над спектаклем «Ухаживания щеголя», выпущенным в 1964 году.

«Концепцию режиссера фильма можно понять,— пишет в журнале «Экран» Ежи Гижицкий,— речь шла отнюдь не о блеске и магии театра, а о серой, привычной, скрытой от посторонних глаз подготовительной работе. Отсюда простота фильма, стремление избегнуть эффектов. Однако правильно ли это? Ломницкий в свое время сломал условности производственного репортажа, показав в «Рождении корабля» красоту и поэтичность на таком, казалось бы, нехудожественном материале, как судоверфь. Неужели рождение спектакля не заслуживало стиля повествования, столь же воздействующего на воображение и чувства зрителей?»

Режиссер Галина Белиньска приступила к работе над фильмом «Один посреди города» по сценарию Иренеуша Иредыньского. Это будет рассказ о 35-летнем инженере, который должен выехать в длительную командировку за границу. Он уже попрощался со всеми друзьями, как вдруг в последний момент выясняется, что самолет, на котором он должен лететь, задерживается на сутки. Ему не удается никому сообщить об этой задержке, и он обречен на 24 часа «одиночества посреди города». Обстоятельства, с которыми он сталкивается, позволяют ему взглянуть иными глазами и на себя самого и на кое-кого из своих друзей и сослуживцев.

«Варшавскую сирену» — приз польской кинокритики за 1964 год — получил фильм Александра Форда «Первый день свободы», поставленный по известной пьесе Леона Кручковского. В планах Форда — экранизация романа Генрика Сенкевича «Потоп» (над сценарием работает уже Войцех Жукровский) и фильм «Сан Доминго» (сценарий Яна Герхарда)— о борьбе негров за свою свободу.

Режиссер Ян Рыбковский ставит по собственному сценарию фильм о судьбе людей различных национальностей, согнанных в годы войны на работу в фашистскую Германию. Название фильма — «Passenschande» (что в переводе с немецкого означает «расовое преступление»).

Более пятидесяти новых картин выпустит в нынешнем году студия документальных фильмов в Варшаве. В планах студии «кинобиографии» городов Щецина и Белостока. Режиссер Казимеж Карабаш завершил работу над давно задуманным им фильмом о молодежи. Польские документалисты побывали недавно в Монгольской Народной Республике и в Алжире. Результатом путешествий явились фильмы об этих странах. Ряд фильмов расскажет о культурной жизни современной Польши (о любительском киноклубе «Десятая муза», о художниках, мастерах балета).

Режиссер Ежи Груза начал съемки многосерийного телевизионного фильма «Семейная война», сценарий которого написан Марией Зентаровой по ее фельетонам на современные темы. В главных ролях—актеры варшавских театров Алина Яновска, Ирена Квятковска, Казимеж Рудзкий, Анджей Щепковский и ученица театрального техникума Эльжбета Гуральчик.

Писатель Ежи Брошкевич, журналист Людвик Красуцкий и актер Рышард Петруский написали сценарий кинодрамы «Ошибка в искусстве», действие которой происходит на строительстве большой гидростанции.

Творческое объединение «Иллюзион» приняло к постановке сценарий Романа Братного «Воскресенье справедливости» — о деятельности работников юстиции. Ставит фильм режиссер Ежи Пассендорфер.



Молодая актриса Поля Ракса исполняет главную роль в фильме «Барышня в окошке» режиссера Марии Каневской

Документальный фильм «Возвращение корабля» режиссера Мариана Мажиньского завоевал уже всемирную славу. Это рассказ о людях, которые когда-то в юности покинули панскую Польшу и отправились искать счастье за океан, а ныне, уже в преклонных годах, приезжают на родину — повидаться с родными и близкими.

В марте 1965 года на экраны вышла картина «Прощание с родиной», являющаяся как бы своеобразной «второй серией» «Возвращения корабля». Это кинорассказ о тех же людях, которые ныне, после пребывания в Польше, возвращаются на свою вторую родину. Как и в «Возвращении корабля» основу фильма составляют киноинтервью на борту парохода «Баторий». Отъезжающие рассказывают о своих впечатлениях, о том, с какими мыслями и чувствами они покидают землю своих отцов, где все так неузнаваемо изменилось за годы народной власти.

РУМЫНИЯ

Героев картины «Воскресенье, в 6 часов» свела совместная работа в рядах подпольной организации коммунистической молодежи: действие фильма происходит в Бухаресте в годы фашистской диктатуры Антонеску. Кинофильм снимает Лучиан Пинтилие, талантливый молодой режиссер, успевший создать несколько интересных спектаклей в театре и на телевидении. В прошлом году Пинтилие дебютировал в кино в качестве второго режиссера в кинофильме Виктора Илиу «Сокровище у Старого Брода».



Революционной молодежи довоенной Румынии посвящен фильм «Квартал веселья», над которым работает режиссер Маноле Маркус (сценарий Иоана Григореску).

СЕНЕГАЛ

Известный сенегальский писатель Сембен Усман, постановщик фильма «Бурун Саре», получившего «Большой приз за первую работу» на кинофестивале в Туре, приступил к съемкам нового фильма. Съемки ведутся в глухой деревне, жители которой сохранили старинный быт.

Сембен Усман рассказал, что в его новой работе будет отражен один из периодов борьбы за независимость. «Возможно,— заявил он,— я покажу этот фильм на Всемирном фестивале негритянского искусства в Дакаре».

США

Американский космический корабль терпит аварию вблизи Марса. Спастись удается только одному из членов экипажа. Один на пустынной планете, он ведет борьбу за существование, находит способ обеспечить себя кислородом, которого недостает в атмосфере планеты, строит себе жилище, начинает даже вести научные наблюдения. Однажды ему удается спасти какое-то разумное существо с иной планеты. Он нарекает его Пятницей...

Читатель уже, видимо, догадался, что по фабульной схеме фильм «Робинзон Крузо на Марсе» в точности следует знаменитому роману Дефо. Печать отмечает, что, в отличие от многих других научно-фантастических фильмов, режиссеру Байрону Хэскину удалось создать интересное кинопроизведение, которое, особенно во второй его части, где показана растущая дружба между космонавтом и Пятницей, полно человечности, теплоты, тонкого психологизма и юмора. Убедительна и сама «фактура» фильма (натурные съемки «Марса» производились в той самой Долине смерти в Калифорнии, где сорок лет назад Штрогейм снимал заключительные эпизоды своей «Алчности»).

●

«Тринадцать испуганных девушек», давших название картине, поставленной Уильямом Кастлом, не названы в ней по именам. В перечне действующих лиц они значатся, как «Аргентина», «Англия», «Либерия», «Россия», «Швеция» и т. д. Это дочери высокопоставленных дипломатов различных стран, обучающиеся в привилегированной лондонской школе. Кроме тринадцати безымянных девиц в картине действуют еще две названные по имени — Кэнди, дочь американского посла, и Май-Линг, племянница китайского, они-то и движут действие. Молодая американка, работая под псевдонимом «Кошечка», разоблачает козни многочисленных иностранных разведок, пока наконец не попадает в руки китайского посла. Здесь-то и вступает в действие китаянка, которой удается уговорить дядюшку-дипломата пощадить ее американскую подругу.

Печать с откровенной издевкой пишет об этой нелепейшей и безвкусной киноподелке. «Кэнди — прелестная юная американочка,— иронически замечает рецензент журнала «Мансли филм буллетин»,— она даже питает неподдельно дружеские чувства к своей однокашнице из красного Китая. Она также чрезвычайно предприимчива, и усвоенные ею в пожарном порядке принципы шпионажа (почерпнутые из проштудированного на ходу учебного пособия «Как быть шпионом») вкупе с ее чрезвычайно выгодным социальным положением позволяют ей вскоре стать самым ловким и умелым шпионом всех времен. Не кажется ли вам, впрочем, что все это довольно несуразно, даже если рассматривать фильм как комедию, на что авторы, конечно, не рассчитывали?»

●

Известный западногерманский режиссер Бернгард Викки работает в США над фильмом «Моритури». Это история «корабля смерти», на котором в годы второй мировой войны были высланы из Японии в нацистскую Германию «нежелательные элементы» немецкого происхождения. Трагическое положение антифашистов усугублялось тем, что вместе с ними были отправлены «на родину» и уголовники. В фильме снимаются Марлон Брандо, Юл Бриннер, Джанет Марголин.

●

Премии нью-йоркских кинокритиков за 1964 год присуждены: за лучший американский фильм— фильму «Моя прекрасная леди» (режиссер Джордж Кьюкор); за лучшее исполнение мужской роли—Рексу Харрисону за роль профессора Хиггинса в том же фильме; за лучшее исполнение женской роли — Ким Стэнли (английский фильм «Спиритический сеанс в дождливый день»); за лучшую режиссуру — Стэнли Кубрику (фильм «Доктор Стрейнджлав»). Лучшим иностранным фильмом 1964 года признан «Человек из Рио» (Франция); за лучший сценарий премия присуждена английскому драматургу Гарольду Пинтеру (фильм «Слуга»).

ТАИЛАНД

Из 100—120 игровых и документальных фильмов, производимых ежегодно в Таиланде, только два или три фильма выпускаются на 35-*мм* пленке и со звуком. Остальные — это шестнадцатимиллиметровые немые фильмы. В последнее время предпринимаются шаги с целью модернизации кинопроизводства.

ФРАНЦИЯ

Несколько лет идет борьба за здание киностудии «Викторина» в городе Ницца, которое хотят снести и на месте его выстроить курортную гостиницу. Ликвидация этой основной летней базы французских кинематографистов нанесла бы сильный удар всему кинопроизводству страны и оставила бы без работы многих квалифицированных рабочих и специалистов студии.

По сообщению газеты «Комба», пока удалось отсрочить на пять лет осуществление проекта ликвидации «Викторины»: муниципалитет Ниццы, владеющий земельным участком, на котором расположена киностудия, отменил решение о ее выселении.

●

Премия Луи Деллюка 1965 года присуждена режиссеру Аньес Варда за фильм «Счастье». Вот что рассказала Аньес Варда корреспонденту бельгийского еженедельника «Драпо руж магазин»:

«О счастье рассказать трудно. Еще труднее рассказать о счастье на черно-белой пленке, поэтому фильм цветной. Большую роль



играют в фильме дети, ибо в семье, которую я хочу показать, счастье не мыслится без детей. Мне хотелось сделать хронику из жизни ремесленников, живущих в парижском пригороде, и сделать это с теплым отношением к людям».

●

В числе режиссеров, чьи фильмы «делают сборы», ведущее место занял Филипп де Брока («Шутник», «Картуш», «Человек из Рио»). Последний его фильм «Компанейский господин» многие кинокритики, в том числе и Марсель Мартен, считают успехом этого режиссера. «Философия» героя фильма сводится к тому, что лень — это источник счастья: чтобы быть счастливым, давайте жить лежа на боку! В соответствии с этим он и живет, как паразит, главным образом за счет своего личного обаяния и успеха у женщин. Не претендуя на серьезное разоблачение такого образа жизни, авторы фильма тем не менее явно иронизируют над «убеждениями» героя, которого интересно играет актер Жан-Пьер Кассель.

В настоящее время де Брока снимает экранизацию романа Жюля Верна «Терзания француза в Китае» с Жаном-Полем Бельмондо в главной роли.

●

Журнал «Синема 65» обратился к режиссерам разных стран с просьбой поделиться своим мнением о французской «новой волне». Большинство приславших ответы отмечают положительный вклад «новой волны» в технологию кинопроизводства. В то же время тематика фильмов «новой волны» вызывает ряд возражений. Американец Делмер Девис считает, что зритель испытывает чувство неловкости перед автобиографичностью некоторых фильмов молодых французских режиссеров. Японец Масаки Кобаяси полагает, что стиль «новой волны» сводит кинематографию к литературщине. Американец Стэнли Кубрик считает, что новации «новой волны», по существу, представляют перепевы уже найденного в фильме Гриффита «Нетерпимость». Наиболее резкую и обоснованную критику «новой волны» содержит ответ советского режиссера Сергея Юткевича.

Почти все отвечавшие на вопросы «Синема 65» называли одни и те же фильмы Трюффо, Годара, Рене и ранние картины Шаброля, тем самым еще раз подчеркнув, сколь беден актив «новой волны». Характерно, что в том же девяносто втором номере журнала, где публикуются эти ответы, есть короткая рецензия на последний фильм Клода Шаброля «Тигр любит свежатинку». Вот ее резюме: «От «Шалопаев» до «Офелии» и затем к «Ландрю» Шаброль спускался все ниже по печальной лестнице победоносного убожества. И сегодня перед нами круглый нуль. Зритель скрежещет зубами перед таким количеством глупости и пошлости...»

●

Новый фильм режиссера Анри Вернея «Уик-энд в Зюйдкооте» вызвал бурное обсуждение в печати. Фильм сделан по роману известного писателя Робера Мерля и посвящен трагическим событиям 1940 года — эвакуации союзных войск из Дюнкерка. В центре романа — несколько солдат, ставших «героями поневоле». Судьба свела их вместе на несколько часов. Их характеры, их поведение раскрываются в диалогах и внутренних монологах. В романе было не так уж много действия, но он был богат чувствами и интересными размышлениями. Он получил в 1949 году Гонкуровскую премию.

Спор о фильме сразу же превратился в спор о закономерности той экранизации, которую при участии Робера Мерля сделали его соавторы по сценарию Франсуа Буайе и режиссер Анри Верней. Анри Шапье в газете «Комба» считает, что фильм усугубил слабости романа, в котором наличествует стремление «примирить эпопею и мещанский пацифизм». То, что было вполне допустимо в романе, привело Анри Вернея к серьезным ошибкам: «Обычный реализм повседневных сцен из жизни солдат мог бы «пройти» лишь при наличии лирического контрапункта, что так отлично умеют делать советские киномастера. Пример — «Повесть пламенных лет». «Уик-энд в Зюйдкооте» имеет обратный эффект. Роман Робера Мерля показывал, что автор вынес из событий антимилитаристский урок. Работа Анри Вернея вызывает иные чувства. Вместо гнева, который должна вызвать картина развала армии, скорее испытываешь стыд за людей, к которым мы должны были бы испытывать чувство симпатии. Коллективная трагедия сводится к отдельным банальным, тусклым переживаниям... Фильм лишен души, волнения, стиля!» Резко выступил против режиссерского решения Анри Вернея и Андре Сервони во «Франс нувель».

Самюэль Лашиз в «Юманите» тоже высказывает ряд оговорок, но принимает фильм, расценивая его как успех французского кино. Автор считает, что недостатки картины связаны с теми задачами, которые продюсеры поставили перед режиссером: сделать так, чтобы зритель не рассматривал события 1940 года как трагедию. При этом, замечает Лашиз, забывают, что нельзя показать поражение как победу. Все, что показано на экране с большими постановочными средствами, как бы призвано заставить забыть, что это преступление. Между тем со-

Анни Жирардо и Жан-Пьер Кассель в фильме «Компанейский господин»





бытия эти таковы, что их никак не изобразишь как сельский праздник. В этих сценах потонул гуманистический, правдивый голос Робера Мерля, участника этих событий. И Лашиз замечает, что «предпочел бы черно-белый экран, обычный формат, менее красивые кадры (оператор Анри Деке), чтобы следить за судьбой главного героя Майа (Жан-Поль Бельмондо) и его друзей. Сердце ничем не заменить».

«Леттр франсез» опубликовала большую беседу с Робером Мерлем, который безоговорочно принимает экранизацию своего романа. Рассказывая о том, как создавался фильм, писатель не может все же скрыть вмешательства в написание сценария продюсера Робера Хакима. Вероятно, прав Самюэль Лашиз, который приписывает слабости картины коммерческим соображениям продюсера и режиссера Анри Вернея. Но все же фильм сохранил антивоенную направленность романа, и поэтому, как пишут многие критики, является шагом вперед для режиссера и французского кино в целом.

●

Марина Влади будет играть главную роль в фильме «Ты, я и Мона Лиза», который собирается снимать в Нью-Йорке, Риме и Мюнхене режиссер Мишель Девилль. Это рассказ о восторженном поклоннике классической живописи, увидевшем в Лувре шедевр Леонардо да Винчи и с тех пор утратившем сон и покой. В довершение ко всему в отеле, где он остановился, он встречает живую копию Джоконды. Роль «Джоконды» играет Марина Влади, любителя живописи — Джордж Чакирис.

●

На парижские экраны вышла новая комедия «Только не в субботу» совместного франко-израильского производства. Ее поставил французский режиссер Алекс Жоффе.

Сюжет комедии построен на том, что умирающему старому дирижеру является призрак его покойного отца, который предупреждает его: дирижер будет допущен в рай лишь в том случае, если напишет завещание, в котором под угрозой лишения наследства велит своим детям (а он немало наплодил их в разных частях света) приехать в Израиль. Пресса отмечает работу известного актера Робера Ирша, блистательно исполнившего в фильме тринадцать ролей: умирающего дирижера, его покойного отца, нескольких сыновей и даже дочери.

ФРГ

Роман Генриха Бёля «Бильярд в половине десятого» лег в основу фильма «Непримирившийся», который ставит режиссер Жан-Мария Штраус.

●

Режиссер Альфред Вейденманн работает над комедией «Блондинка и брюнетка». Жан-Клод Бриали играет в ней роль контролера спальных вагонов на линии Гамбург — Марсель. В Гамбурге любвеобильный контролер проводит время с блондинкой (на ее роль намечена Лизеллотт Пульвер), а в Марселе — с брюнеткой (Катрин Спаак).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

К 20-й годовщине освобождения Чехословакии Советской Армией чехословацкие кинематографисты готовят несколько новых документальных картин. Среди них фильм «Двадцатилетие ЧССР». На Братиславской студии короткометражных фильмов закончена документальная картина «Встреча» (режиссер В. Кубенка), рассказывающая о боевом пути чехословацких воинских частей, прошедших от Бузулука до Праги. Премьера картины состоится в мае. Режиссер Иржи Папоушек закончил фильм о москвичах — «Лето в Москве». О работе землечерпалок чехословацкого производства в Узбекской ССР рассказывает фильм режиссера Олдржиха Кршижа.

Фильмы «Город белых ночей» (кинорепортаж о Ленинграде) и «На горизонте солнце» (об Одессе) сделал режиссер Драгослав Голуб.

В документальном фильме «Братислава» содержится ряд неизвестных до сих пор кадров, снятых советскими кинооператорами во время боев за освобождение города.

●

На братиславской студии «Колиба» режиссер Мартин Голлый ставит по сценарию Тибора Вихты фильм «Дело адвоката». Действие происходит в небольшом словацком городке. У проселочной дороги найден труп девушки. Подозрение падает на семнадцатилетнего сына владельца лунапарка Карола. Он признается в совершенном преступлении. Приняв во внимание его возраст, суд приговаривает Карола к пятилетнему заключению. Однако адвокат юноши доктор Колар убежден, что его подзащитный невиновен, и во что бы то ни стало решает добиться правды.

«В нашем фильме, — заявил режиссер,— мы сопоставляем характеры действующих лиц и строго взвешиваем вину каждого из них, раскрывая мотивы их страха перед ответственностью, когда при расследовании уголовного преступления раскрываются некоторые обстоятельства старого политического дела».

В фильме снимаются Штефан Квиежик (адвокат), Карол Махата (прокурор), Алена Вранова (судья), Юлиус Пантик (лейтенант милиции), Рудольф Дейл (начальник прокуратуры) и другие. Снимает фильм оператор Карол Кршка.

ШВЕЦИЯ

В конце 1964 года в Стокгольме открылось первое в скандинавских странах кинематографическое учебное заведение. Курс обучения, рассчитанный на два года, разделен на три программы: режиссура, сценарное мастерство и технические дисциплины. В киношколу принято 12 человек. Ректором школы утвержден известный публицист и кинотеоретик Руне Вальдекранц.

●

В последнее время на страницах ряда зарубежных кинематографических изданий были проведены конкурсы-опросы, имеющие целью определить вкусы и пристрастия художественной интеллигенции в области киноискусства. К аналогичной анкете прибегнул и шведский киножурнал «Чаплин».

Принявшим участие в опросе пятидесяти ведущим деятелям кино и литературы Швеции, регулярно занимающимся кинокритикой и активно влияющим на об-



щественное мнение, было предложено назвать десять лучших фильмов немого периода — как шведских, так и зарубежных, десять лучших зарубежных звуковых картин и десять шведских. Среди членов этого своеобразного жюри были писатели премии мира Артур Лундквист, Ф. Исакссон, Ю. Корнелл, режиссеры Й. Вернер, Э. Лейзер, Б. Видерберг, Й. Доннер, Х. Абрамссон, киноведы Р. Вальденкранц, Б. Идестам-Альмквист, П. Вейсс и другие.

Лучшими произведениями немого кинематографа были признаны «Броненосец «Потемкин» (режиссер С. Эйзенштейн, СССР), «Золотая лихорадка» (Ч. Чаплин, США), «Страсти Жанны Д'Арк» (К.-Т. Дрейер, Дания), «Алчность» (Э. фон Штрогейм, США), «Возница» (В. Шестром, Швеция), «Последний человек» (Ф. В. Мурнау, Германия), «Деньги г-на Арне» (М. Стиллер, Швеция), «Октябрь» (С. Эйзенштейн, СССР), «Нетерпимость» (Д. Гриффит, США), «Земля» (А. Довженко, СССР).

Лучшие зарубежные фильмы звукового периода — «Восемь с половиной» (Ф. Феллини, Италия), «Гражданин Кейн» (О. Уэллс, США), трилогия о Горьком (М. Донской, СССР), «Жить» (А. Куросава, Япония), «Приключение» (М. Антониони, Италия), «Виридиана» (Л. Бюнюэль, Испания), «Лос Олвидадос» (Л. Бюнюэль, Мексика), «Иван Грозный» (С. Эйзенштейн, СССР), «Хиросима, моя любовь» (А. Рене, Франция), «Жюль и Джим» (Ф. Трюффо, Франция).

Лучшими звуковыми шведскими картинами признаны «Фрёкен Юлия» А. Шеберга, «Вечер шутников» И. Бергмана, «Вороний квартал» Б. Видерберга, «Земляничная поляна» И. Бергмана и другие.

●

Кинокомпания «Свенск фильминдустри» продала западногерманской прокатной фирме «Омниа» все фильмы, которые созданы компанией в 1964 году и будут созданы в 1965 году, в том числе новые работы Ингмара Бергмана и Вилгота Шемана

●

Ингрид Тулин, исполнительница главных ролей в ряде фильмов Ингмара Бергмана, сняла самостоятельно короткометражный фильм, сценарий которого основан на ее личных воспоминаниях. Другая актриса — Май Цеттерлинг — ставит полнометражный фильм «Любовь двоих», в основу которого положена повесть Агнессы Крузенштерн «Дама из Пален», пользовавшаяся успехом в 20-е годы.

ЮГОСЛАВИЯ

Драма Мирослава Крлежи «В лагере», поставленная Бранко Гавелой,— одна из лучших послевоенных постановок Загребского драматического театра, — будет запечатлена на кинопленке. Над фильмом-спектаклем «В лагере» работает режиссер Никола Танхофер.

●

В декабре прошлого года в городе Ниш состоялся смотр этнографических и фольклорных фильмов балканских стран. Кроме хозяев фестиваля на смотр привезли свои фильмы кинематографисты Болгарии, Румынии, Венгрии. Во время смотра состоялся симпозиум ученых-этнологов балканских стран.

●

На студии «Дунав-фильм» Пуриша Джорджевич работает над короткометражным художественным фильмом на современную тему «Мечтатели». Главные роли исполняют Мика Попович, кинооператор по профессии, и студентка Гордана Живойнович.

●

Режиссер Жика Павлович начал работу над фильмом «Враг», в основу которого положено произведение Ф. М. Достоевского «Двойник». Действие фильма перенесено из Петербурга в Югославию и из XIX века — в наши дни. Главный герой фильма Слободан Антич, типографский рабочий, восторженно смотрит на окружающий его мир, но вместе с тем не может приспособиться к среде, в которой живет и работает. Жизнь его полна неудач, его оставляют друзья и даже любимая девушка.

●

На киностудии «Авала-фильм» режиссер Мило Джуканович приступил к работе над фильмом «Инспектор», сценарий которого написан специально для популярных актеров Баты Живойиновича и Милены Дравич. Это будет сатирический кинодетектив.

ЯПОНИЯ

Один из крупнейших режиссеров Японии Акира Куросава в своем новом фильме обратился к истории. Однако это не будет холодное «музейное» воспроизведение событий далекого прошлого — режиссер ищет в них прежде всего то, что волнует людей сегодня. Фильм, работу над которым заканчивает сейчас Куросава, называется «Ака хиге» — «Красная борода». Главный герой этого произведения — врач по прозвищу «Красная борода», живший более полутора веков назад. Его играет артист Тоширо Мифуне, исполнявший главные роли во многих фильмах Куросавы.

Акира Куросава на съемках фильма «Красная борода»



Вольфганг ШТАУДТЕ: «Я — ПОЛИТИЧЕСКИЙ ХУДОЖНИК»

Еженедельник «Зонитаг» (ГДР) публикует запись двух бесед с одним из крупнейших западногерманских режиссеров Вольфгангом Штаудте. Многие фильмы Штаудте, поставленные им на студиях ГДР и ФРГ, известны советским зрителям («Убийцы среди нас», «Коричневая паутина», «Верноподданный», «Розы для господина прокурора», «Ярмарка» и другие). В ближайшее время на экранах СССР будет демонстрироваться одна из последних работ Штаудте — антифашистская картина «Мужская компания».

Ниже публикуется сокращенный перевод этих бесед. Разумеется, отдельные высказывания Штаудте могут показаться спорными, а порой и просто неверными (например, о «Трехгрошовой опере» Брехта). Все же мы полагаем, что читателю интересно будет познакомиться с суждениями одного из крупнейших мастеров зарубежного прогрессивного киноискусства.

Вопрос. Господин Штаудте, вы политический художник?

Ответ. Да, я «политический» человек и, следовательно, также политический художник.

Вопрос. Вы начинали на сцене — с критических ролей в современном репертуаре. Это была случайность?

Ответ. С критических ролей? Нет, это не было случайностью: я выступал в театре, имевшем левую политическую ориентацию.

Вопрос. Вы коммунист?

Ответ. Я не возражаю, если меня считают коммунистом. Я не коммунист, но меня им считают, потому что я не принимал участия в холодной войне и одно время делал свои фильмы на студии ДЕФА, когда кое-кому это было нежелательно. А указание о прекращении этой работы я не выполнил.

Вопрос. Было случайностью или нет то, что вы начали в 1945 году работу на ДЕФА?

Ответ. Можете считать это случайностью, потому что свой первый фильм «Убийцы среди нас» (сценарий которого я написал еще в последние дни войны) я тогда предлагал поставить союзникам, а именно культурофицерам Франции, Англии и Соединенных Штатов, а также Советского Союза. И это действительно было случайностью, что советский культурофицер больше других заинтересовался фильмом, в то время как другие прежде всего полагали, что никаких фильмов вообще делать не нужно.

Вопрос. В качестве одной из причин кризисного положения в кино Западной Германии вы называли провинциализм. Есть ли еще другие причины? Может быть — предварительная цензура?

Ответ. Да, предварительная цензура — неудачное установление. Это такая цензура, которая следит за качеством сценария. Я решительно против этого, так как не верю, чтобы какая-нибудь комиссия или коллегия могла заранее решить, каким окажется будущий фильм: хорошим или плохим. Могу, если это вам интересно, привести один пример. Роберт Юнг написал повесть. Один способный драматург сделал на ее основе сценарий. Я очень хотел его поставить. Но в нем была трактована «атомная» тема. Книга была действительно хорошей, а тема не вполне приемлемой.

Вопрос. Вы пытались экранизировать «Мамашу Кураж». Но при этом у вас были разногласия с Бертольтом Брехтом. Основа этих разногласий была личная, творческая или политическая?

Ответ. Это не были личные или политические разногласия. Это был спор творческий, который вытекал из того, что Бертольт Брехт был настроен по отношению к кино совершенно враждебно.

Вместе с тем он готов был предоставлять в распоряжение киноработников свои темы и произведения. Для Брехта это была, я бы сказал, драма ревности между словом и изображением. Брехт не переносил — и, быть может, со своей точки зрения, он был прав, — чтобы его, Брехта, слово комментировалось изображением. Эта проблема в конце концов и привела к спору, в результате которого работа над фильмом была прервана.

Вопрос. Вы однажды сказали, что если художественный фильм не имеет политического заряда, то как бы он ни был хорош сам по себе, он вам неинтересен. Остались ли вы при этом мнении?

Ответ. Это ошибка или неправильная интерпретация. Я сказал: художественность сама по себе для меня еще ничего не значит. Есть интересные в художественном отношении фильмы, которые оказывают разрушительное воздействие, потому что сделаны без чувства гражданской, общественной ответственности.

Вопрос. Какого воздействия вы хотите добиваться посредством фильмов?

Ответ. Я считаю, что кроме творческого поиска, режиссер должен чувствовать свою политическую и общественную ответственность.

●

Вопрос. Можете ли вы сказать, что в последние годы вам удавалось ставить фильмы в точном соответствии с вашими замыслами? И где при этом границы компромиссов?

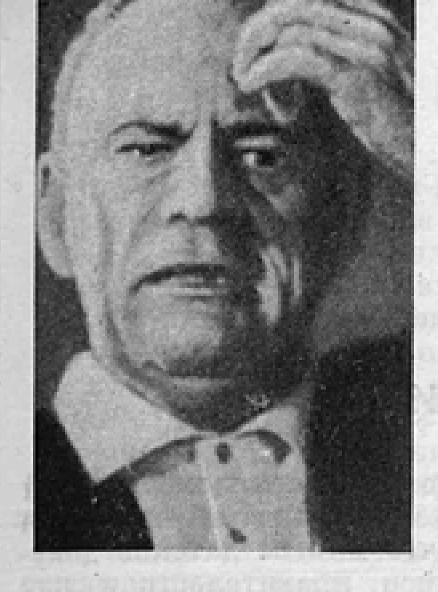
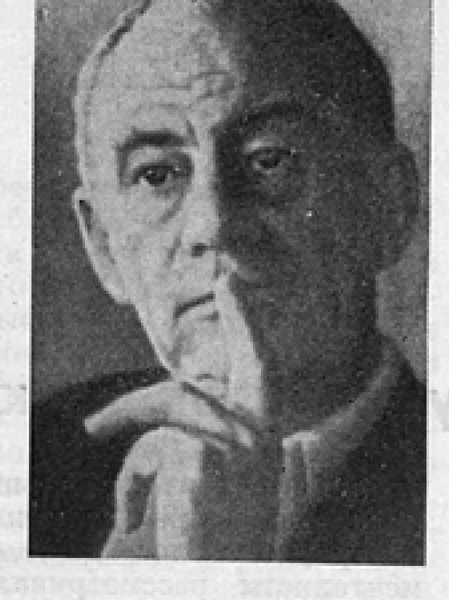
Ответ. Для любого режиссера в мире компромиссы — всегда необходимость. В этом нет сомнения. Для того чтобы я мог сделать что-либо, я получаю деньги от людей, которые, естественно, оказывают определенное влияние на то, что я хочу сделать. Чтобы сделать действительно бескомпромиссный фильм, нужно иметь для его постановки свои собственные деньги. Если вы меня при этом спросите: стремлюсь ли я к тому, чтобы общественно-необходимых компромиссов было как можно меньше, я отвечу утвердительно. Это мне в большей мере удавалось в фильмах, которые я ставил на студии ДЕФА. А позднее — в Федеративной Республике я продолжал разрабатывать те же темы и тем самым все больше утверждал свое участие в общественной жизни.

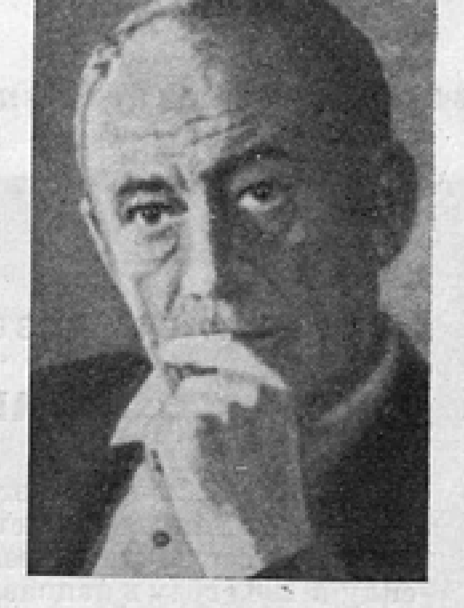
Вопрос. Вы включили в «Розы для господина прокурора» некоторые эротические сцены по настойчивым пожеланиям прокатчиков?

Ответ. Нет.

Вопрос. Нет? Вы же тогда заявили: «Не возражаю против голого зада, если он послужит политически-агитационным средством». Это верно?

Ответ. Это не то, что вы имеете в виду. Я пришел тогда к компромиссу, к которому сам себя принудил. Как вы знаете, фильм «Убийцы среди нас» был реализован без какого-либо компромисса, без какой-либо оглядки. По своим темам фильмы «Розы для господина прокурора» и «Убийцы среди нас», собственно говоря, сходны. Компромисс, на который автор сценария и я пошли добровольно, заключается в том, что в «Розах для господина прокурора» эта тема была представлена совершенно в другой форме. Мы хотели, чтобы этот фильм не прозябал в политических закоулках, а был на главной улице киноискусства, чтобы как можно больше людей могли его посмотреть. Мы сами выбрали форму, которая смогла бы донести до зрителей политическую тему. И поэтому сцена, о которой шла речь, далеко не эротическая. Я считаю этот прием вполне законным.



Чем острее тема, тем увлекательнее ее нужно подавать. Недостаток немецких фильмов зачастую в том, что они попросту скучны.

Вопрос. Увлекательность. Развлечение. Вы полностью воспринимаете идеи Брехта?

Ответ. Безусловно! Полностью! Мы должны считаться с тем, что наши фильмы будет смотреть самая разношерстная публика, и должны помнить, что эта публика пойдет в кино не для того, чтобы получить знания, а прежде всего для развлечения. И если при этом она получит еще какие-то полезные сведения, то авторы фильма достигли самого большего, на что они вообще могли рассчитывать.

Вопрос. Кстати, о Брехте. Ваш фильм «Трехгрошовая опера» многих разочаровал. Как вы сегодня относитесь к этому фильму?

Ответ. Охотно отвечу на этот вопрос. Я написал тридцать или даже сорок страниц машинописного текста относительно легенды о политическом содержании «Трехгрошовой оперы». Рассуждения о ее политической направленности начались в январе 1928 года сразу после постановки. Брехту в то время было двадцать семь лет, и его политическая позиция тогда вообще еще не определилась. Пьеса была написана для частного театра и вообще не имела какой-либо политической ориентации, как полагают сегодня — возможно, под влиянием позднейших переработок. Положение «Жратва сначала, а мораль потом» на граждан Федеративной Германии не оказывает уже воздействия, потому что жратва есть. А чего нет — так это морали.

Вопрос. Если бы у вас были полные возможности и необходимые средства, чтобы делать фильмы, какие идеи вы бы хотели реализовать?

Ответ. Едва ли не самая страшная мысль для режиссера — иметь все возможности для полной свободы. Я вовсе не хочу иметь все возможности и все деньги. Тогда я работал бы пассивно, чувствовал бы себя усталым, попросту улегся бы спать. Без борьбы, сопротивления ничего не выходит. Каждый должен уметь спорить, бороться.

Вопрос. Западногерманское кино, как мы знаем, находится в довольно плачевном состоянии. Каким образом можно изменить эту ситуацию? Знаете ли вы молодых режиссеров, от которых что-либо ожидаете?

Ответ. Да, кое-кого знаю. Но, как это ни комично, вовсе не тех, о которых шумели в связи с «новой волной». Не исключено, что некоторые придут из телевидения. Я имею в виду, к примеру, Райнера Эрлера. Дилемма вкратце такова: так как киноиндустрия в застое, а на эксперименты, к несчастью, потеряно много денег, то доверять свои проекты она должна только опытным мастерам. Я же думаю совершенно о другом. Не только западногерманская, а вообще любая киноиндустрия (кино, что бы об этом ни говорили,— индустрия, дающая прибыль) может снова обрести силу через расширение интернационального рынка. Оздоровление может опять наступить только в том случае, если проблематика не будет узкопровинциальной, если фильмы будут иметь по меньшей мере европейские или, если хотите, даже международные масштабы.

Вопрос. Означает ли это, к примеру, что и состав исполнителей вы представляете себе интернациональным.

Ответ. У нас в Германии нет актеров «международного класса». Карло Понти однажды сказал мне: «Как пройдет фильм в Италии, меня совершенно не интересует». Он думал о своих планах на мировом рынке, а не в своей собственной стране. Деньги, которые он получит в Италии, он преподнесет жене в качестве подарка к завтраку, или, возможно, они пойдут на покрытие канцелярских расходов. Мы же в Федеративной Республике думаем о совершенно противоположном. Если в Билефельде фильм идет подряд три недели, это считается уже высочайшим достижением. Беда в том, что мы мыслим малыми категориями.

Вопрос. Зритель, который смотрит зарубежный фильм, желает, видимо, знать, о чем думают, как живут другие народы. Иными словами, положение той или иной кинодержавы на мировом рынке будет благоприятным только в том случае, если фильмы будут трактовать национальные проблемы...

Ответ. Конечно! Тематика должна быть абсолютно немецкая, но это не должно выглядеть так, словно немецкая судьба самая великая. Наши проблемы должны быть поданы так человечно, чтобы они заинтересовали весь мир.

Вопрос. Критики упрекали вас, что старые нераскаявшиеся преступники в «Мужской компании» не будут сегодня так демаскировать себя, как в вашем фильме. Утверждают также, что противостоящий им образ молодого человека вы решили в фильме слишком упрощенно, его позиция представлена как нечто исключительное, в то время как большая часть западногерманской молодежи относится к преступлениям «отцов» так же, как он. Одним словом: фильм не пробудил граждан ФРГ от политической спячки.

Ответ. Проблема молодежи — одна из вечных проблем. Нет единой точки зрения на саму эту проблему, нет единой позиции и среди самой молодежи. Есть и середина и крайности. Прежде всего эту критику, о которой вы говорили, я признаю. Образ юноши не имел для меня существенного значения. Мне важно было, чтобы этот юноша, так сказать, увидел, что представляют собой «отцы».

Вопрос. Вы не могли бы поделиться своими планами?

Ответ. Полтора года назад я начал работать над сценарием комедии. Больше сейчас сказать ничего не могу.

Вопрос. Комедия на современном материале?

Ответ. Нет, пожалуй, наоборот. Действие первой ее части происходит двести лет назад, второй — сто лет назад, а третьей — сегодня.

Вопрос. Это будет нечто вроде исторического обозрения?

Ответ. Это комедия в трех столетиях, если можно так выразиться. Больше об этом я ничего сказать не могу: этот фильм (если мне удастся его поставить) будет охватывать обширный материал, в его создании примут участие актеры разных стран. Это будет моя первая работа со «звездами мировой величины». Но, как я уже сказал, сначала нужно написать сценарий...

Тёрк ХАКСТХАУЗЕН

Проблемы датского документального кино

Главный вопрос, который волнует сегодня датских документалистов, состоит в следующем: как новый правительственный закон, вступающий в силу в 1965 году и направленный на преобразование датской кинопромышленности, отразится на документальной кинематографии.

Чтобы понять причины наших волнений, обратимся к истории. Возникновение датского документального кино относится к началу 30-х годов, когда энтузиасты — преподаватели средней школы — стали делать небольшие любительские фильмы о зоологии и биологии, а единственная в стране компания «Минерва-фильм» взялась за создание короткометражных учебных фильмов для студентов-медиков. Таким образом, документальную кинематографию с самого начала рассматривали не как форму искусства, а как инструмент, предназначенный в помощь педагогам и ученым.

Только во время войны датскому документальному кино удалось утвердиться как самостоятельному виду киноискусства, и произошло это по весьма своеобразной причине. Датское правительство заключило с немецкими оккупационными властями соглашение, определявшее количество немецких хроникальных фильмов, которые могли демонстрироваться в датских кинотеатрах. Чтобы ограничить немецкую пропаганду, правительство содействовало производству датских документальных кинолент. Средства на создание этих фильмов поступали в основном от государственных налогов на билеты в кино и распределялись через существовавшие государственные организации, в частности через «Dansk Kulturfilm» и «Ministeriernes Filmudvalg».

Из этих сумм складывался так называемый «кинофонд». До войны он использовался на различные цели, часто весьма далекие от кино (например, спортивные мероприятия, различные любительские клубы и т. п.). В связи же с тем, что немецкая пропаганда захлестывала датские кинопрограммы, почти все эти деньги стали вкладываться в документальные фильмы. Поскольку спрос на них был очень велик, а люди, руководившие работой, малоопытны, то получило развитие множество неожиданных тем и стилей.

В результате военные годы оказались «золотым веком» датского документального кино; знаменательно, что такие известные во всем мире кинематографисты Дании, как Йорген Роос, Теодор Кристенсен, Хаген Хассельбах и другие, сделали свои первые, а в некоторых случаях наиболее значительные фильмы именно в этот период.

Но вскоре после войны, когда все стало «возвращаться к норме», субсидируемое государством производство документальных фильмов стало сокращаться. В кинотеатрах больше не было спроса на свои фильмы; наоборот, публика хотела смотреть фильмы тех стран, от которых Дания была отрезана в течение пяти лет. В то же время государство не видело уже необходимости в широком национальном производстве документальных фильмов, поскольку публике не грозила больше опасность чужестранной пропаганды, преследовавшей враждебные цели. На поверку оказалось даже, что многие датские документалисты рассматривались правительством как неприятное бремя, потому что в первые послевоенные годы они во многих отношениях стояли в оппозиции к официальной датской политике.

Государственные организации стали получать соответственно меньше денег и были вынуждены вновь обратиться к фильмам, которые им полагалось производить по первоначальному замыслу их основателей. К сожалению, цели этих организаций, определенные в их уставах, были весьма узкими; законодатели, разрабатывавшие эти уставы, считали, что фильмы представляют собой в первую очередь средства развлечения и как таковые относятся к сфере зрелищных предприятий. Именно поэтому билеты в кино облагались налогом, а когда часть денег, полученных таким образом, направлялась в кинопромышленность, то эти деньги шли на поощрение документального кино. В результате от зрелищных предприятий поступали деньги, которые затем использовались на производство документальных фильмов — и теперь уже не потому, что эти фильмы считались самостоятельной формой искусства, а потому, что они могли послужить дальнейшему изучению изящных искусств, общественного устройства, методов работы в сельском хозяйстве или промышленности и т. п.

Следовательно, с точки зрения государственных организаций, документальная кинематография после войны стала представлять собой некий инструмент, а режиссеры, работавшие в этой области,— специалистов по изготовлению инструментов.

Справедливости ради следует признать, что среди тех, кому было поручено проводить в жизнь эту крайне урезанную программу производства документальных фильмов, были люди, понимавшие реальные проблемы и старавшиеся изо всех сил изыскать для наиболее способных режиссеров возможности творческой работы; в известной мере это им удавалось. Зато режиссеры младшего поколения, пришедшие в документальное кино в 40-х и 50-х годах, были вынуждены приобретать профессиональные навыки в основном в процессе работы над коммерческими (рекламными) или просто учебными фильмами, которые вряд ли могут служить источником вдохновения для молодых режиссеров.

А для тех, кто, подобно автору этих строк, пришли в кино довольно поздно, имея за плечами опыт работы в других областях искусства, не оставалось иного выбора, как создавать один стоящий фильм в два или три года либо, отбросив всякие идеи о принадлежности кино к искусству, браться за то, что имелось под рукой; а это означало — делать те фильмы, которых требовали работодатели, и делать их так, как они этого хотели.

Разумеется, такими условиями работы нельзя привлечь новые таланты и воспитать их. Предъявляя требования только на уровне хорошо подготов-

ленного профессионала-ремесленника, нельзя рассчитывать на получение большего; да и этого хватит ненадолго — рано или поздно все мало-мальски талантливое будет изжито из производства и останутся лишь самые инертные или те, кто нигде больше не могут найти себе применения. Но еще задолго до наступления такого финала приходится констатировать, что урожай фильмов оказывается значительно скуднее, чем можно было бы ожидать, исходя из вложенных в производство денег, труда и таланта.

В течение ряда лет Теодор Кристенсен и некоторые более молодые кинематографисты резко возражали против точки зрения, согласно которой документальное кино—простой «инструмент»; постепенное ухудшение качества датских документальных фильмов за последние десять лет является веским подтверждением их взглядов.

Кое-кто из режиссеров старшего поколения создает время от времени хорошие фильмы, но даже у такого талантливого мастера, как Йорген Роос, ощущаются в последних фильмах признаки растущего напряжения и бесплодности; для создавшейся ситуации типичен тот факт, что Роосу приходилось искать финансовую поддержку за пределами своей страны, чтобы иметь возможность хоть что-то сделать.

Теодор Кристенсен работает на Кубе, где он уже несколько лет занимается подготовкой будущих режиссеров; что касается молодых датских документалистов, то два наиболее талантливых из них — Хеннинг Карлсен и Фальге Кьерулф-Шмидт — перешли к работе над художественными фильмами и телевизионными спектаклями. Из числа представителей самого младшего поколения лишь очень немногим удалось показать, на что они способны. Те двое, которым такая возможность представилась,— Оле Гаммельтофт (который сам создал эту возможность, оплатив расходы на производство своих двух фильмов) и Оле Роос (двоюродный брат Йоргена Рооса)— молчат вот уже несколько лет, работая в качестве безымянных монтажеров или делая субтитры на телевидении или в кино.

Помимо вопроса о финансовой поддержке есть еще один фактор, который более чем что-либо другое повинен в упадке датского документального кино. Дело в том, что лишь очень немногие документальные фильмы демонстрируются в кинотеатрах; большинство из них распространяется бесплатно через государственный киноцентр «Statens Filmcentral» по школам и различным организациям. Режиссеры почти никогда не имеют представления о том, каково мнение зрителей об их работе. Отсутствие этого важного стимула означает, что режиссер утрачивает контакт со своими зрителями; это определяет также творческий диктат работодателя, ибо в конце концов работодатель оказывается единственным представителем публики, с которым сталкивается режиссер.

Новый правительственный закон об условиях кинопроизводства в Дании должен был внести изменения во всю эту невеселую ситуацию. Во всяком случае, такова была надежда документалистов; но они упустили из виду, что именно все перечисленные факторы — низкая продуктивность, низкое качество фильмов и почти анонимное положение документальной кинематографии Дании — могут послужить для законодателей поводом вообще забыть о существовании документального кино; а если бы они о нем вспомнили, то имели бы все основания



«За фасадами»



«Город, который зовется Копенгаген»

«Место для нас»



усомниться в том, заслуживает ли оно какой бы то ни было поддержки.

Кроме того, следует учитывать, что Дания — страна капиталистическая и что производство художественных фильмов представляет собой крупный бизнес, чего никак нельзя сказать о документальной кинематографии.

В результате правительственный закон в основном касается художественной кинематографии, и единственная оговорка относительно документальных фильмов сводится к тому, что создатели такого рода фильмов могут получать финансовую помощь в форме займа на производство, как это имеет место в производстве художественных фильмов.

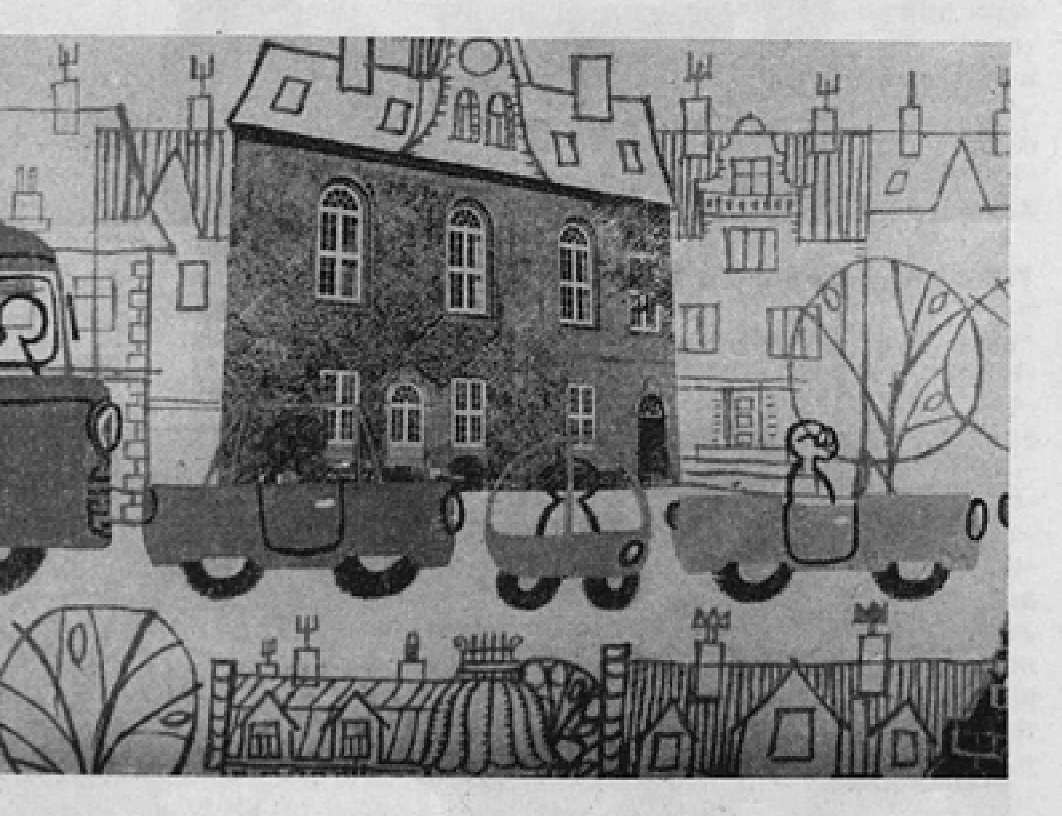
На первый взгляд кажется, что оба вида фильмов ставятся в одинаковое положение; но на поверку выходит, что, в то время как продюсеры художественных фильмов имеют доступ во все кинотеатры, документалистам туда вход заказан. Кинотеатры не станут платить за возможность показывать датские документальные фильмы, если они могут получать их бесплатно через Государственный киноцентр; кроме того, они могут иметь также любые американские документальные киноленты по своему выбору и притом бесплатно.

К чему же, спрашивают документалисты, нам заем на производство, если фильмы наши показывать негде и приходится продавать их тому же государству по цене, которая не дает нам даже возможности вернуть заем?

В довершение государственные организации, субсидировавшие вплоть до последнего времени большую часть датских документальных фильмов, теперь оказались почти без средств, так как новый закон отменил налог на билеты в кино, служивший через посредство «кинофонда» источником их существования; пока что совершенно неясно, каковы будут размеры государственной помощи этим организациям, если она вообще будет оказана. В результате почти все субсидируемое государством производство документальных фильмов в Дании в данный момент приостановлено.



«Ничегонеделание»



«Обещанный мост»

Такое положение не может, разумеется, затянуться надолго, и в этом заключена наша большая надежда на будущее. Новый правительственный закон о кинематографии получил широкую огласку, и тем, кто его проводит в жизнь, придется в сравнительно короткий срок предъявить результаты своей деятельности.

С другой стороны, некоторые владельцы кинотеатров, придерживающиеся идеалистических взглядов, пытались показывать целые программы, составленные из документальных фильмов; эти попытки увенчались успехом, и хотя этот путь не может полностью разрешить проблему возрождения интереса публики к документальному кино, он может, по крайней мере, послужить началом к ее разрешению.

Если же государство намерено в широком масштабе субсидировать документальное кино, то ему придется найти аудиторию, даже если для этого понадобится платить кинотеатрам за показ документальных фильмов.

Документалисты с нетерпением ждут дальнейшего развития событий, потому что последние двадцать лет принесли извне много вдохновляющих примеров, которые нам удалось использовать лишь в очень ограниченной мере.

Итальянский неореализм, английское «свободное кино» и французское «синема-верите» наложили свой отпечаток на наш стиль и образ мышления, и мы все жаждем претворить на практике все, чему научились, все, что мы передумали, чтобы дать и нашей стране возможность внести свой вклад в мировое документальное киноискусство.

Сможет ли это произойти, зависит от тех практических факторов, о которых упоминалось в этой небольшой статье. Именно поэтому я так много уделял им внимания и так мало говорил о стиле и других творческих вопросах. К сожалению, у нас в настоящее время нет своего собственного стиля.

г. Копенгаген

Перевела с английского И. ЭПШТЕЙН

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Казнены на рассвете...», 9 ч.

Сценарий А. Нагорного, Г. Рябова, А. Ходанова; постановка Е. Андриканиса; главный оператор Э. Гулидов; художник-постановщик Г. Турылев; режиссер И. Парамонов; музыка из произведений П. И. Чайковского; звукооператор Е. Индлина. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Морякова.

Роли исполняют: Александр Ульянов — В. Ганшин, Мария Александровна Ульянова — Е. Солодова, Анна Ульянова — Т. Конюхова, Менделеев — В. Честноков, Таня — С. Швайко, прокурор — С. Курилов, Андреюшкин — К. Худяков, Генералов — А. Семенов, Осипанов — Б. Голдаев, Шевырев — Г. Федюшенко, Лукашевич — Д. Баргеловский, Говорухин — С. Вершинин, Кончар — В. Речман, Новорусский — В. Грачев, первый сенатор — Е. Тетерин, ректор университета — В. Лебедев, градоначальник — П. Соболевский, Ананьина — В. Беляева, Петр Петрович — Ю. Волков, его помощник — В. Кулаков, генерал — А. Файт.

В эпизодах: А. Барский, В. Головенков, А. Костричкин, В. Колчин, В. Комиссаров, Е. Крупенникова, Г. Кульбуш, В. Рейшвиц, Ю. Серебряков.

●

«Гранатовый браслет» (по мотивам рассказа А. И. Куприна), 9 ч., цветной.

Сценарий А. Гранберга, А. Роома; режиссер-постановщик А. Роом, главный оператор Л. Крайненков; художники: О. Аликин, А. Фрейдин, И. Шретер; режиссеры: Н. Архангельский, Е. Зильберштейн; звукооператор О. Упейник.

В ролях: Вера Николаевна — А. Шенгелая, Желтков — И. Озеров, Василий Львович — О. Басилашвили, Николай Николаевич — В. Стржельчик, Анна Николаевна — Н. Малявина, фон Фриессе — Ю. Аверин, пани Заржицкая — О. Жизнева, Аносов — Л. Галлис, Женни Рейтер — Ж. Тертерян, А. И. Куприн — Г. Гай.

В эпизодах: П. Массальский, Т. Логинова, В. Раутбарт, С. Карнович-Валуа, С. Нейгауз, Н. Латинский, Д. Ашкинази, П. Шпрингфельд, З. Чекулаева, В. Кулик, О. Лаппадо, С. Афанасьев, А. Барушной.

●

«Метель» (по одноименной повести А. С. Пушкина), 8 ч., цветной.

Постановка В. Басова; режиссеры: Э. Ходжикян, Д. Тамбиева; оператор С. Вронский; композитор Г. Свиридов; звукооператоры: Г. Коренблюм, А. Рябов. Комбинированные съемки: оператор Н. Васильков; художник Е. Иванов.

В ролях: Мария Гавриловна — В. Титова, Бурмин — Г. Мартынюк, Владимир — О. Видов, Прасковья Петровна — М. Пастухова, Гаврила Гаврилович — С. Папов, Терешка — В. Маренков, девушка — Н. Вильвовская, Дравин — А. Игнатьев, Шмит — Н. Прокопович, улан — Н. Бурляев, поп — С. Плотников.

В эпизодах: А. Данилова, С. Зайцев, А. Иванов, М. Крючкова, Д. Орловский, А. Павлова. От автора — Я. Смоленский.

●

«Женитьба Бальзаминова» (комедия по мотивам трилогии А. Н. Островского), 9 ч., цветной.

Сценарий и постановка К. Воинова; главный оператор Г. Куприянов; художник Ф. Ясюкевич; композитор Б. Чайковский; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: Бальзаминов — Г. Вицин, Бальзаминова — Л. Шагалова, сваха — Л. Смирнова, Матрена — Е. Савинова, Капочка — Ж. Прохоренко, Устинька — Л. Гурченко, Ничкина — Т. Носова, Неуеденов — Н. Крючков, Чебаков — Р. Быков, Анфиса — И. Макарова, Раиса — Н. Румянцева, Химка — Т. Конюхова, Белотелова — Н. Мордюкова.

В эпизодах: Г. Шпигель, Б. Байбаков, Ш. Барон, И. Быков, А. Власов, В. Герасин, Г. Донягин, С. Ефимов, В. Завьялов, В. Кирьянов, А. Коняшин, В. Коротков, В. Лазарев, М. Кривова, А. Ларионов, Ю. Родной, Ф. Сергеев, М. Суворов, В. Татаринов.

КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» (СССР) и «ИКАИК» (Куба)

«Я — Куба», (2 серии), 14 ч.

Авторы сценария: Е. Евтушенко, Энрике Пинеда Барнет; постановка М. Калатозова; главный оператор С. Урусевский; режиссер Б. Фридман; художник Е. Свидетелев; музыка Карлоса Фариньяса; звукооператор В. Шарун; операторы: Б. Брожовский, А. Кальцатый. Комбинированные съемки: Б. Травкин, А. Винокуров.

В ролях: Серхио Корриери, Сальвадор Вуд, Хосе Гальярдо, Рауль Гарсиа, Лус Мария Кольясо, Жан Буис, Альберто Морган, Силия Родригес, Фаусто Мираваль, Роберто Гарсиа Йорк, Мария де Лас, Мерседес Диес, Барбара Домингес, Исис Дель Монте, Луиса Мария Хименес, Марио Гонсалес, Тони Лопес, Эктор Кастаньеда, Росендо Ламардис, Роберто Вильяр, Роберто Кабрера, Альфредо Авила, Хосе Эспиноса, Исабель Морено, Мануэль Морн. Голос Кубы — Ракель Ревуэльта. Русский текст читают: Н. Никитина, Г. Епифанцев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Морозко», 9 ч., цветной.

Сценарий М. Вольпи-

на, Н. Эрдмана; постановка А. Роу; главный оператор Д. Суренский; главный художник А. Клопотовский; композитор Н. Будашкин; текст песен М. Вольпина; звукооператор А. Дикан; режиссер Б. Каневский; оператор Л. Акимов; художник Ю. Миловский; дрессировщики: Г. Алексеев, М. Симонов.

В ролях: Морозко — А. Хвыля, Настенька — Н. Седых, Иван — Э. Изотов, Марфушка — И. Чурикова, старик — П. Павленко, старуха—В. Алтайская, баба-яга—Г. Милляр, старичок-боровичок—М. Яншин, Г. Борисова, атаман разбойников — А. Кубацкий, жених — В. Брылеев, мать жениха — Т. Пельтцер, сваха — Т. Барышева, старушка — В. Попова, мать Ивана — З. Воркуль.

В эпизодах: Д. Бахтин, В. Жуковский, Н. Зорина, К. Козленкова, М. Корабельникова, А. Мухин, В. Петрова, О. Пешков, Л. Потемкин, А. Стапран, К. Старостин, А. Тимонтаев, Т. Харченко, Ю. Чекулаев, А. Чумина, М. Щербаков, Оля и Таня Юкины, сказительница — А. Зуева.

●

«Первый снег» (по повести В. Рослякова «Один из нас»), 9 ч.

Автор сценария В. Росляков; режиссеры-постановщики: Б. Григорьев, Ю. Швырев; оператор П. Катаев; художник Б. Дуленков; режиссер В. Роговой; композитор В. Рубин; звукооператор Д. Боголепов. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник В. Никитченко.

Роли исполняют: Р. Нахапетов, А. Локтев, Н. Величко, Ж. Прохоренко, В. Носик, М. Еремеев, Г. Склянский, Л. Сатановский, А. Миронов, В. Кольцов, М. Глузский.

В эпизодах: Ю. Ильяшевский, В. Шульман, В. Иванов, А. Черноусов, Г. Кочкажаров, Б. Григорьев, В. Шкурин, В. Деревянко, А. Алейникова, Г. Булкина, М. Салютин, В. Лавочников.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Когда песня не кончается», 9 ч., цветной.

Сценарий А. Бадхена; режиссер-постановщик Р. Тихомиров; главный оператор Е. Шапиро; оператор Р. Давыдов; режиссер В. Кравченко; художник В. Вагин; музыка А. Петрова, Г. Портнова, В. Соловьева-Седого, В. Федорова, Г. Фиртича на стихи К. Григорьева, Л. Куклина, Ю. Принцева, С. Фогельсона; звукооператор Г. Эльберт; балетмейстер И. Бельский. Комбинированные съемки: операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художник Б. Михайлов.

В главных ролях: Светлана — Г. Сполуденная (поет М. Кристалинская), лейтенант милиции — Д. Щербаков (поет Э. Хиль), Костя—Э. Мигиров, Вася—В. Хворостов.

В эпизодах: Н. Баярчиков, М. Васильев, В. Титова. В фильме снимались: Л. Зыкина, Г. Ковалева, М. Магомаев, Н. Макарова, Т. Милашкина, Г. Отс, Э. Пьеха, М. Петрова, С. Разумов, А. Райкин, В. Матусов, В. Копылов, А. Шалаев, Н. Крылов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Лушка», 8 ч.

Сценарий Л. Вакуловской; постановка Л. Бескодарного, И. Самборского; главный оператор А. Прокопенко; художник-постановщик М. Юферов; композитор А. Эшпай; текст песен Л. Дербенева, В. Котова, М. Пляцковского; звукооператор А. Федоренко; режиссер Л. Колесник. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Кузьменко.

В ролях: Лушка — В. Майорова, Кирилл — М. Державин, Федор — Ф. Чеханков, Лялька — Н. Дорошина, Чумак — Н. Талюра, Крутиков — С. Хитров, Бычек — Ю. Мажуга.

В эпизодах: А. Александровский, В. Алексеенко, Г. Апанасович, А. Волошина, Н. Гарин, Н. Гнеповская, Р. Дорошенко, В. Дмитрюк, Л. Зноба, А. Иванов, А. Молчанов, В. Пицек, В. Степаненко, Б. Харитонов, Н. Яковченко.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Царская невеста» (опера Римского-Корсакова по драме Л. Мея), 10 ч.

Авторы сценария: А. Донатов, В. Горриккер; режиссер-постановщик В. Горриккер; главный оператор М. Масс; режиссер Ю. Целмс; оператор Х. Кукелс; звукооператор В. Зорин. Комбинированные съемки: оператор Э. Аугуст; художник В. Шильдкнехт.

В ролях: Марфа — Р. Недашковская (поет Г. Олейниченко), Любаша — Н. Рудная (поет Л. Авдеева), Грязной — О. Коберидзе (поет Е. Кибкало), Малюта Скуратов— Г. Шевцов (поет А. Гелева), Бомелий — В. Зельдин (поет П. Чекин), Собакин — Н. Тимофеев (поет А. Ведерников), Иван Лыков — В. Нужный (поет Е. Райков), Дуняша — М. Мальцева (поет В. Клепацкая), Сабурова — Т. Логинова (поет Т. Тугаринова), Иван Грозный — П. Глебов.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Ноль три», 8 ч.

Сценарий Н. Адамяна, Я. Волчека; режиссер-постановщик И. Ельцов; главный оператор З. Витолс; художник-постановщик Х. Клаар; режиссер М. Кресс; оператор Т. Тауми; композитор Я. Ряэтс; звукооператор Р. Шёнберг.

В ролях: Ольга — Н. Мышкова, Теннов — И. Дмитриев, Карринг — Т. Пельтцер, Пеэтер — Л. Борисевич, Самойлов— Е. Тетерин, Роберт — А. Кожевников, Сема — В. Ферапонтов, Андрес— В. Зубарев, Эди — В. Чуркин.

В эпизодах: С. Коновалова, Е. Максимова, А. Кауге, Л. Бабичкова, Р. Филиппов, М. Самойлова, Д. Столбова, М. Дроздовская, Л. Шувалова, О. Белов, Б. Павлов-Сильванский, В. Козейкин, Н. Кузьмин, С. Крылов, С. Поначевный, Л. Глазова, Л. Иванова, В. Смирнов, М. Дубрава, В. Архипенко, В. Федорова, О. Громова, В. Молчанов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Последняя ночь в раю», 7 ч.

Сценарий Г. Маларчука при участии И. Прута; постановка А. Гордона; главный оператор В. Яковлев; художник - постановщик А. Матер; режиссеры: В. Вильский, А. Матвеев; оператор А. Гиба; композитор А. Старча; звукооператор А. Камерзан.

В ролях: Е. Кузьмина, Л. Поляков, И. Шкуря, Е. Молкач, Н. Мокряк, Д. Карачобану, В. Поночевный, С. Крылов, И. Гуцу, С. Дворецкий, А. Стэнилэ.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Ситцевая улица», 2 ч., цветной.

Сценарий Е. Жуковской; режиссер Н. Носов; текст песен Ю. Яковлева; художники-постановщики: М. Жеребчевский, К. Карпов; композитор А. Зацепин; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Е. Ризо; художники - мультипликаторы: В. Пекарь, В. Попов, Э. Маслова, Г. Любарская, Б. Петин, И. Светлица, С. Жу-

товская, Ю. Бутырин, И. Давыдов, Л. Резцова, Е. Комова, И. Куроян, Б. Чани, В. Крумин, А. Коровина, Л. Каюков, В. Зарубин, Т. Сазонова.

Роли озвучивали: Г. Иванова, В. Туманова, Л. Анофриев, М. Суворова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«История золотой туфельки» (по мотивам повести Антонины Доманской), 8 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, Лодзь, Польша.

Авторы сценария: Здислав Сковронский, Ванда Жулкевская; режиссер-постановщик Сильвестр Хентиньский; главный оператор Казимеж Конрад; композитор Збигнев Турский; художники: Лидия Минтич-Скаржинская, Ежи Скаржинский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В главных ролях: Густав Холубек, Богумил Кобеля, Бронислав Павлик, Анджей Щепковский.

В роли Вовжека — Марек Конрад.

Роли дублируют: Ю. Соловьев, П. Кашлаков, Н. Крюков, Наташа Блинова.

●

«Любовь одного вечера», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Алеку Иван Гилия; режиссер Хориа Попеску; оператор Нику Стан; художник Ливиу Попа; композитор Ливиу Глодяну.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Мария — Сильвия Попович (дублирует Л. Матвеенко), Виктория — Грациела Албини (О. Маркина), Иляна — Иликка Тиморовяну (К. Козленкова), мать — Нунуца Ходош (З. Воркуль), Михай — Октавиан Катеску (Ю. Саранцев), Георге — Санду Стиклару (К. Тыртов), Траян — Траян Стэнеску (В. Прохоров).

●

«Обвиняемый» (по одноименной новелле Ленки Гашковой), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Валента, Эльмар Клос, Ян Кадар; режиссеры: Ян Кадар, Эльмар Клос; оператор Рудольф Милич; художники: Борис Моравец, Збынек Глох; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян, звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Йозеф Кудрна — Владо Мюллер (дублирует А. Толбузин), председатель суда — Ярослав Блажек (А. Карапетян), прокурор — Мирослав Махачек (Ю. Чекулаев), Горачек, защитник — Иржи Монзель (В. Алексеенко), Духонь — Милан Едличка (В. Прохоров), Кабрт — Павел Бартль (В. Захарченко), Колек — Станислав Фишер (Ю. Саранцев), Ванятко — Владимир Птачек (К. Тыртов), Добешова — Бланка Богданова (З. Землухова).

●

«Секретарша», 9 ч.

Производство «Мортен Шюберг фильмпродукцион», Дания.

Сценарист и режиссер Анкер; диалог Хелле Бурдц Йоргенсен; оператор Хеннинг Бендтцен; музыка Иб Глиндеманна; художник Кай Раш.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Гудрун — Лайла Андерсон (дублирует Н. Меньшикова), Мэнэ — Йорген Букхой (Ф. Яворский), директор Холлунд — Поуль Рейхардт (Г. Юдин), мистер Роско — Нильс Астер (С. Курилов), фру Бруун — Биргитте Федерспиль (В. Беляева), Улла — Ивонне Ингдаль (З. Землухова).

●

«Во имя любви» (по произведению Сачин Бхоумик), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство Л. Б. Лачман, Индия.

Авторы сценария: Сачин Бхоумик, Д. Н. Мукерджи, Самир Чоудхари; режиссер Хришикеш Мукерджи; оператор Джаивант Р. Патхаре; композитор Пандит Рави Шанкар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: доктор Нирмал — Балрадж Сахни (дублирует Ю. Чекулаев), Анурадха — Лила Найду (Р. Макагонова), Дипак — Абхи Бхаттачария (В. Ковальков), Рану — Рану (Ляля Громова).

●

«Ганга и Джамна», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч., цветной.

Производство «Синтизенс филмс» (Назир Хан), Индия.

Автор сценария и продюсер Дилип Кумар; режиссер Нитин Босе; оператор Баба Сахеб; художник Судхенду Рой; композитор Наушад.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Р. Лапинский.

В главных ролях: Дилип Кумар, Вайджаянтимала, Назир Хан, Азра.

В ролях: Канхаялал, Анвар Хуссейн, Назир Хуссейн, С. Назир, Лила Читнис, Парвин Паул, Элен.

Роли дублируют: Ю. Соловьев, Л. Колпакова, П. Кашлаков, В. Фрейндлих, Н. Гаврилов, Г. Теплинская, А. Суснин, В. Липсток, Л. Малиновская, Ф. Федоровский, Е. Барков.

●

«Любимец Нового Орлеана», 10 ч., цветной.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Сай Гомберг, Джордж Уэллс; режиссер Норман Торог; оператор Уильям Снайдер; музыка песен Николаса Бродского; продюсер Джо Пастернак.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Сюзетта Мишлин — Кэтрин Грейсон (дублирует К. Кузьмина), Пепе Дюваль — Марио Ланца (В. Рождественский), Жак Рибудо — Дэвид Нивен (А. Карапетян), Ники Дюваль — Д. Кэррол Нейш (Е. Весник), Троллини — Ричард Хейджман (К. Барташевич), Оскар — Клинтон Сандберг (Ю. Саранцев), мэр — Сиг Арно (С. Цейц), Тина — Рита Морено (Л. Драновская), Пьер — Джеймс Митчел (О. Голубицкий).

●

«Галапагос», 8 ч., цветной.

Производство Хайнц Зильман, ФРГ.

Автор сценария и режиссер Хайнц Зильман; операторы: Хайнц Зильман, Клаус Филип; подводные съемки производили: Иренеус Айбл Айбесфельдт, Хайнц Зильман; музыка Ганса Позега.

Фильм дублирован на Московской студии научно-популярных фильмов. Режиссер дубляжа Р. Кондратьева; звукооператор дубляжа Б. Кокин.



СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

Журналист

(САД И ВЕСНА)

Искусство Кино

А дальше все пошло, как в американской хронике, где события сменяются с необыкновенной быстротой.

Машины мчались по утренним московским улицам. Потом в аэропорту в предотлетной лихорадке Юра знакомился с людьми, фамилии которых он знал уже много лет, но которым впервые сейчас пожимал руку. Масштабы жизни менялись буквально с каждой минутой. Один из крупнейших обозревателей, человек с тяжелым профилем, пожимая Юре руку, улыбнулся и сказал:

— Неофиту... Прозелиту... — и отвернувшись от Юры, продолжал разговор с заведующим международным отделом другой большой газеты. Они вспоминали свою последнюю итальянскую поездку, и обозреватель сказал:

— Главного спектакля вы так и не увидели. Главный спектакль разыгрался на другой день после вашего отъезда. Все орали так, что можно было оглохнуть! Левые социалисты три раза демонстративно покидали зал, а потом как ни в чем не бывало отправились в кофейню, ту, где мешки, и там чуть ли не в обнимку с правыми распивали свой кофе... Кажется, нас уже зовут!

И действительно, голос по радио сообщил:

— Рейс номер... и т. д.

Но прежде чем «ИЛ-18» зарычал своими четырьмя турбинами, все еще долго теснились у трапа, махали шляпами и портфелями провожающим, а кто-то из толпы крикнул:

— Привет нашему лучшему другу!

— Кому? — крикнули с трапа.

— Барри Голдуотеру!

И все расхохотались.

При взлете Юра заметил, что все журналисты не отрывали взгляды от газет и журналов, презирая самый факт подъема в воздух, как нечто совершенно недостойное внимания. Но Юра впервые сидел в кресле межконтинентального лайнера и испытывал необыкновенное волнение.

Через полчаса в самолете была обстановка редакционных кулуаров. Журналисты переходили от кресла к креслу. Сразу же определились центры общественного внимания. Одним был маленький рыжеватый человек, необыкновенно разговорчивый и всезнающий. Другим стала женщина, которую Юра тоже давно знал по заграничным корреспонденциям из разных стран и которую, по-видимому, все здесь любили — может быть, за простоту и естественность поведения, а может быть, и потому, что она была единственной женщиной среди этого множества мужчин. Случилось так, что Юрино место было рядом с ней, и поэтому он тоже оказался в гуще разговора.

Между тем женщина, в отличие от других, говорила не о своих заграничных поездках и важных международных встречах, а рассказывала про какую-то Ляльку, которая, может быть, была ее дочерью. То, что она говорила, казалось Юре совершенно обычным, а журналистке представлялось почему-то важным и смешным.

— Да, да,— говорила она,— такая лапидарность оценок! Жуть, муть — когда не нравится, а если нравится — блеск, сила.

Часть первую см. в № 2 за 1965 год.

— Эллочка Щукина,— сказал седоватый человек с усталым и ироническим лицом. Присев на подлокотник кресла, он курил и жмурился от дыма.— Эллочка Щукина!— повторил он.

— Да нет, не совсем — сказала журналистка.— Нечто более сложное и обнаруживающее склонность к философским обобщениям. Они сейчас много спорят и высказывают такие крайние суждения, куда там! Я как-то пробовала вмешаться — ничего не вышло. Разговор сразу пошел по параллелям, но пересечься им было не дано.

— Но о чем же все-таки был спор?

— Они выясняли, что важнее — личность или общество.

— Мелочь!— усмехнулся ее седоватый собеседник и выпустил большой клуб дыма.— Ну и что же оказалось важнее? Личность, конечно?

— Да нет,— сказала журналистка.— Совсем не так просто. Когда я ушла, спор у них обострился чуть ли не до драки.

— Ах вот как! Это хорошо,— с неожиданной серьезностью сказал седоватый.— А то нынче спорят как-то уж очень мирно, а драки возникают совсем по другому поводу. Или я ошибаюсь?— сказал он, вдруг обращаясь к Юре.

Женщина тоже впервые обернулась к Юре и посмотрела на него с любопытством и симпатией. И все, кто были вокруг, тоже посмотрели на Юру. Он почувствовал, что сейчас наступает тот критический момент, когда он должен занять свое место в этом обществе. Ему в самую пору было бы встать и покачаться на носках для установления душевного равновесия. Но встать он не мог, хотя бы потому, что до сих пор был привязан ремнем.

— Можно отстегнуться,— почувствовав его намерение, сказал седоватый журналист, фамилия которого была Колесников.— И отстегнуться можно и курить.— И протянул Юре сигареты. А когда Юра взял сигарету, щелкнул зажигалкой.

Юра поблагодарил и, затянувшись, сказал:

— По-моему, спорят по-разному, в зависимости от характеров и убеждений.

— Значит, есть все же различие в убеждениях? А нас-то обвиняют в однопартийности и тоталитарности!

Почувствовав в этом возгласе скрытую улыбку, Юра смутился и сказал:

— Я имею в виду различие в оттенках...

— Ну да, я понимаю,— сказал Колесников.— Разумеется, в оттенках.— Он как-то сразу утерял интерес к Юре и сказал, обращаясь сразу ко всем:— Кстати, об оттенках. Недавно заезжал ко мне в гости один приятель еще с военных времен. Славный парень и сохранил себя в какой-то первозданной простоте. Повел я его в «Арагви», заказал грузинский обед. Он попробовал того, сего, но кавказская еда его как-то не захватила. И он мне говорит: «Экий у тебя, брат, своеобразный вкус! А я, знаешь, откровенно сказать, люблю сосиски». Помолчал и потом добавил: «Правда, тоже иной раз потянет на сардельки».

Все посмеялись. Журналистка, задумчиво улыбаясь, смотрела на Колесникова. Потом спросила:

— А кто он — этот человек?

Колесников менее всего ждал такого вопроса.

— Какая тебе разница!— засмеялся он.— Я же сказал: хороший парень.

Женщина хотела что-то сказать, но не сказала и повернулась к Юре. А Колес-

ников встал, потянулся и не спеша пошел к своему креслу. За ним и другие разошлись по своим местам.

— Мы так и не познакомились,— сказала женщина, протягивая Юре руку.— Панина, Ольга Сергеевна.

Юра крепко пожал протянутую руку и тоже представился.

— В первый раз в Америку?— спросила Панина со свойственным ей дружелюбием.

— В Америку и вообще за границу в первый раз,— сказал Юра.

— А в газете давно работаете?

— Пятый год.

— Ого! И сразу в международный отдел попали?

— Да нет, не сразу,— сказал Юра.— Вообще-то я кончил ИМО и рассчитывал на международный. Но поначалу попал в отдел писем, там и проторчал четыре года. А вот сейчас перевели.

— Отдел писем — это тоже интересно,— сказала Панина.— Для журналиста отличная школа. Теперь вам главное все записывать,— сказала она, по-матерински оглядывая Юру, его щеголеватый пиджак, новый желтый портфель, лежащий на коленях.

— Да, все мало-мальски значительное, конечно,— сказал Юра.

— А как отличить значительное от незначительного? В журналистике, можно сказать, вопрос сакраментальный,— задумчиво сказала Панина.— Иной раз в пустяке такое откроется, такая глубина...— И она вдруг невесело засмеялась своим очень тайным мыслям. И сразу словно отчуждилась, ушла в себя.

Не спеша достала из сумки записную книжку и, закурив, стала писать мелким и очень неразборчивым почерком.

Юра вежливо отвернулся и стал смотреть в иллюминатор. Но ничего не увидел, кроме бескрайнего моря облаков.

К Нью-Йорку подлетали затемно. Еще догорала на небе заря, но уже внизу, на дорогах, веером сходящихся к огромному городу, бежали огни машин, сверкали световые рекламы придорожных гостиниц и вдалеке поднималось зарево от множества городских огней.

Юра приник к иллюминатору.

Панина спала, удобно устроившись в кресле.

Самолет сделал вираж, и Панина, открыв глаза, взглянула на часы. Стюардесса помогла ей застегнуть ремень и сказала несколько любезных слов.

Самолет сделал еще один вираж, и земля вывернулась, встала боком со всем своим множеством огней, мерцающих, подмигивающих и вспыхивающих. Самолет выпрямился — земля провалилась.

Все как-то сосредоточились, примолкли.

Самолет пошел на посадку.

Приземлившись, он долго бежал по посадочной полосе, выруливал, пробираясь к аэровокзалу среди множества других самолетов, то захлебывался рычанием моторов, то стихал и наконец смолк совсем.

— Приехали! — сказала Панина.

Потом, стуча по полированному полу, шли длинными переходами международного аэровокзала. Через паспортный контроль и таможню вышли в большой зал,

где под потолком медленно вращалось странное сооружение из металла и стекла, предназначение которого никто не мог бы ясно определить. Это могли быть и люстра, и вентилятор или просто некая метафизическая конструкция, изображающая сущность авиации.

«Так, так,— думал Юра.— Вот ты какая, Америка!»

Он взял себе за правило не забегать вперед и делать все вслед за другими. Так он и поступал.

Испытывая наибольшую приязнь к Паниной, держался поближе к ней. А она, с материнской простотой приняв эту его доверчивость, постоянно окликала его:

— Юра, не отставайте! Чемоданы можете не брать, их отнесут в машину. Паспорт вам больше не понадобится, можете спрятать.

Чтобы не смущать Юру, она говорила все это между прочим, негромко и тем тоном, который не может обидеть человека.

И когда рассаживались по машинам, Юра опять оказался рядом с ней. В эту же машину сел и Колесников.

— Садитесь впереди,— сказал он Юре.— Вам сейчас все интересно, а мы это видели уже не раз.

И, поменявшись с Юрой местами, откинулся поудобнее, сказав при этом:

— Ты меня прости, Оля, я немного вздремну. Не умею спать в самолете, а в машине это у меня первейший рефлекс.— И он закрыл глаза.

Машины тронулись.

И на Юру надвинулся Нью-Йорк.

Юра поселился на 42-й улице в гостинице «Атеней». Это была обычная нью-йоркская гостиница, которых множество в Манхеттене. Единственное ее преимущество было в том, что она находилась недалеко от резиденции ООН.

В первый день Юра вышел за час до начала заседаний, имея в виду где-нибудь по дороге закусить, пройтись пешком и поглядеть, как в Нью-Йорке люди живут.

Поначалу при дневном свете город показался ему куда более обычным, чем вчера вечером в сверкании множества реклам. Здесь, как и во всех городах мира, хозяйки толкались у магазинов, клерки шагали, помахивая портфелями, к своим офисам, по улицам двигался ровный, неторопливый поток машин. Все было так, как он видел в кинохронике. Разница была лишь в том, что он тогда смотрел на этот город извне, а теперь сам шагал по его улицам.

Когда он вышел на перекресток 42-й улицы и Бродвея, на «пяточок», куда стекается вся толпа заезжих провинциалов и зевак для того, чтобы увидеть самый пуп коловращения, он с изумлением увидел, что днем здесь все освещено огнями так же, как и ночью. В небе кружились огненные мельницы, приплясывая, перепрыгивая друг через друга бежали буквы, выстраиваясь в слова. Они подскакивали, проваливались, чтобы снова карабкаться вверх по этажам.

Юра постоял на перекрестке, глядя на весь этот шабаш огней, в котором несомненно было что-то чрезмерное и бесчеловечное, но тем не менее захватывающее.

— Ну и черт их подери совсем!— сказал он не то в порицание американцам, не то в поощрение.

Прямо на него двигалась странная пара — девица, затянутая с ног до головы в черное трико, и парень рядом с ней, худой и необыкновенно заросший волосами.

Даже здесь на Бродвее они выглядели бессмысленно и вызывающе в этот утренний час. Прохожие взглядывали на них с любопытством и отвращением.

«Возвращаются откуда-то», — подумал Юра.

Лицо у девицы было похоже на монгольскую ритуальную маску — глаза не то разрезаны, не то разрисованы прямо к вискам, губы белые, слегка обведенные черной краской. Во рту она держала погасшую сигарету. В облике парня главное несоответствие состояло в щуплости и ничтожности всей его конституции, при необыкновенно мощной шевелюре и бороде, которой он ухитрился зарости от глаз до шеи.

Юра провожал глазами пару до тех пор, пока она не скрылась за углом. Тут же он присмотрел себе небольшой ресторанчик, заманчиво сверкавший огнями, и зашел туда позавтракать.

Это было итальянское заведение, торговавшее пицей. У стойки толкалось несколько очевидных провинциалов. (Кто же из нью-йоркцев будет завтракать на Бродвее?)

В низком, дочерна прокопченном зальце по углам стояли какие-то механические игры. Двое мужчин с несвежими лицами топтались у одного из столиков, дергали ручки, отчего раздавались тоненькие звонки. А один стоял у автомата, глядя в окуляр на что-то, что можно было увидеть за монету в десять центов. Юре тоже захотелось поглядеть, что там такое, и он, купив себе кусок пицы, подошел к свободному автомату и кинул в щелку десятицентовик.

Тотчас перед ним открылся пляж, где красавицы стали раздеваться, но, раздевшись только в известной мере, вдруг остановились. И загорелась надпись: «Кинь еще десять центов!»

Юра застенчиво покосился по сторонам, достал монету и бросил в щелку. Автомат проглотил ее со звоном и металлическим урчанием, после чего девицы стали быстро одеваться, пока не оделись совсем.

— Идиотство! — сказал Юра, испытывая к себе глубочайшее презрение.

Он кое-как доел свою пицу и, не глядя на окружающих, покинул ресторан.

Малозначительный случай с автоматическими девицами произвел на него все же тяжелое впечатление. И, бормоча что-то себе под нос, он быстро зашагал по 42-й улице в сторону Ист-Ривер, где вскоре перед ним предстала площадь с известными всему миру домами ООН.

Один кубом поднимался на сорок этажей — Юра уже знал, что там находится секретариат. Другое здание Ассамблеи похоже было на гигантскую фуражку без козырька. Вокруг здания развевались флаги наций, по площади разгуливали полицейские, одна за другой подкатывали машины. Дипломаты, среди которых можно было увидеть одетых в национальные костюмы африканских и азиатских стран, пересекали просторный тротуар и входили внутрь здания, отвечая на приветствия полицейских офицеров.

Юра вошел в подъезд для прессы.

Он предъявил офицеру свою журналистскую карточку и специальный пропуск на день открытия Ассамблеи. Пройдя этот кордон, он оказался в огромном вестибюле, который гудел ровным гулом множества голосов, как хорошо отрегулированная машина.

Среди толпившихся тут журналистов Юра высмотрел соотечественников. Хотел было подойти к Колесникову, но тот разговаривал с двумя очень важного вида господами и только мельком кивнул на Юрино приветствие. Юра отошел и тотчас

в этом ровном машинном гуле услышал знакомый голос. Это Панина звала его. Она стояла у окна или, точнее, у стеклянной стены, сквозь которую открывался обширнейший вид на Ист-Ривер, со всеми ее мостами, пароходами, катерами и буксирами. Около Паниной тоже толпилось несколько журналистов. И когда Юра подошел, она стала знакомить его со всеми по очереди. Те называли свои фамилии но, как всегда в таких случаях, Юра ни одной из них ни уловить, ни запомнить не смог.

Сразу же внимание его привлек молодой парень с необыкновенно быстрыми движениями и таким же быстрым, веселым, ощупывающим взглядом. Тряся Юре руку, он мигом осмотрел его с ног до головы и вдруг ни с того ни с сего подмигнул ему и приятельски хлопнул по плечу. Наблюдая, как у Юры при этом брови поползли кверху, Панина расхохоталась и сказала по-русски:

— Ничего, Юра! Привыкайте. Это не более чем проявление сердечности.

Молодой американец быстро проговорил на совсем недурном русском языке:

— Если вы хотите сказать что-нибудь по секрету, то не прибегайте к русскому языку! Здесь лучше всего секретничать по-китайски! — И сам очень громко рассмеялся своей шутке.

Панина немного смутилась, но тотчас ответила:

— Таким образом, я должна сделать вывод, что вы говорите на всех языках объединенных наций, кроме китайского?

— На всех не на всех,— сказал американец,— но с большинством присутствующих как-нибудь столкуюсь.— И он опять расхохотался.

Юра неодобрительно покосился на него — экая хвастуша!

Но американец как ни в чем не бывало продолжал болтать, адресуясь теперь непосредственно к Юре:

— Вообще-то мне надо совершенствовать свой русский. И если вам не так уж противен мой акцент, я буду стараться говорить с вами по-русски. Вы не возражаете?

— Нет, отчего же?— сказал Юра холодновато.— При случае, пожалуйста, можем поговорить по-русски.

Продолжая рассматривать Юру с откровенным любопытством и приязнью, американец сказал:

— Я не расслышал вашу фамилию. Ручаюсь, что вы тоже не расслышали мою.

— Алябьев,— ответил Юра.— Юрий Алябьев.

— Ну да, я знаю, есть такой композитор. Это легко запомнить. А я — Бартон, Сидней Бартон. Но пока еще, слава богу, меня все зовут просто Сид. И вас прошу тоже называть меня Сид.— И тут же, перебивая себя, взял Юру за пуговицу.— Сколько вам лет? Нет! Не отвечайте! Я скажу сам... Двадцать... Двадцать семь!

— Исполнится в этом году,— сказал Юра.

— Ну да, я был убежден, что вы мой ровесник. Мне только что исполнилось двадцать семь. Это уже большой возраст! У меня есть приятели, которые в эти годы уже ворочают — ого! А я пока еще верчусь. Ну, ничего,— заключил он,— зато у нас с вами все впереди!

Он опять подмигнул Юре, пожал ему плечо и пошел своей пританцовывающей походкой вдоль огромного окна к другой компании. Центром ее являлся обозреватель «Фигаро»— сутулый человек с впалой грудью и обвислыми усами.

— Вы давно знаете этого парня?— спросил Юра у Паниной.

— Минут пятнадцать, наверное... Вот чему нам нужно учиться у американцев— умению знакомиться с людьми. Мы самые застенчивые журналисты в мире и поэтому много проигрываем в своей профессии.

— Да черт его знает,— сказал Юра как-то неопределенно. Ему не хотелось спорить с Паниной, и вместо ответа он сказал: — У нас в редакции был один парень — нахал первостатейный. Но именно поэтому он не удержался у нас более двух месяцев. Главный уволил его ко всем чертям... А сейчас я вижу, что он был просто теленок, несколько более резвый, чем положено.

Панина тихонько смеялась.

— Я понимаю, понимаю!— сказала она.— Да здравствует скромность! Я ведь в том смысле, что не следует впадать в крайности. Ну, например, что вы успели за эти четырнадцать часов?

— Поспал,— сказал Юра,— прошелся по 42-й улице, заглянул на Бродвей, позавтракал в какой-то забегаловке.— Про автоматических девиц Юра умолчал, но, вспомнив, стал раскачиваться на носках и даже застенчиво покрутил головой.

— Все?— весело разглядывая его, спросила Панина.

— Все,— сказал Юра.

— Согласитесь, что это не так уж много! Ручаюсь вам, что у нашего друга Сида утренний улов куда богаче. Вот видите, он там что-то пишет? Это он наверняка пишет о нас с вами. А мы о нем еще ничего не написали. Ни о нем, ни о ком-нибудь другом.

— Верно, верно,— говорил Юра, застенчиво крутя головой.

— А как вы собираетесь действовать дальше?— спросила Панина.— Вы себе наметили какой-нибудь план?

Вопрос застал Юру врасплох.

— Ну, как все,— сказал он неопределенно.

— Все будут вести себя здесь совершенно по-разному,— сказала Панина,— вот увидите. Вы, что же, думаете, что все аккредитованные при Ассамблее журналисты будут отсиживать на заседаниях? Бог с вами! Да в этом и на самом деле нет никакой необходимости. Все материалы вы получите в напечатанном виде вот здесь,—она указала Юре на пресс-бюро.— Там вы можете получить любую справку. Надо отдать справедливость — это тут налажено как следует. Секретариат видали? Сорок этажей. Машина работает исправно! Затем едва не круглые сутки открыт пресс-клуб. Вот там как раз главная толчея. Я вас туда обязательно сведу и познакомлю со всеми, кого знаю... Потом начнутся приемы, на которых тоже бывать не обязательно, но на некоторые нужно пойти. Я вам все это объясню. Потом надо кое-что посмотреть в городе.— Она все так же весело смотрела на Юру.

Зазвенел звонок, и все потянулись в зал.

— Главный недостаток английского языка, что он не знает двух форм обращения,— говорил Бартон Юре.— Может быть, англичанам и хватало одного «вы», а для американцев это истинное мучение. Нам совсем... — Бартон искал слова,— совсем не годится...

— Не с руки,— сказал Юра.

— Да, не с руки эта официальность. И поэтому я охотно перехожу на русский, когда мне хочется сказать «ты».— И он чокнулся с Юрой своим стаканом.

Они сидели в пресс-клубе, где, несмотря на высокие потолки и открытые окна, было накурено до синевы.

— Я как-нибудь обязательно покажу тебе, что я о тебе написал в первый день нашей встречи,— продолжал Бартон.— И ты мне тоже покажи. Обязательно! Это очень интересно — первые, самые первые наброски.

— Что же я тебе покажу? Я о тебе вообще ничего не писал.

— Почему?— искренне удивился Бартон. Он так расстроился, что даже забыл русские слова.— Ты думаешь, что я не могу быть описан?

Юра рассмеялся феноменальному обороту.

— Ну да, я понимаю, я плохо сказал!— говорил Бартон, нервничая и раздражаясь.— Я совсем неинтересный для тебя?

— Нет, ты очень интересный,— сказал Юра,— но ты, как бы это правильно выразиться, в то время еще не был предметом моего журналистского внимания.

— Почему?— со все возрастающим удивлением воскликнул Бартон.— Для журналиста все интересно! Или тебя интересуют только дипломаты? Но разве по дипломатам ты можешь узнать нацию? Самое большее, что ты узнаешь,— это политику. Но политику ты будешь знать и без дипломатов. Хочешь на пари: сейчас напишу тебе все завтрашние выступления?— И Бартон со свойственной ему экспансивностью тут же вынул из портфеля свой объемистый блокнот и выхватил из кармана ручку:

— Я напишу!

— Не надо, не надо, я верю!— сказал Юра.— Тем более что переводы речей на завтрашний день уже лежат в пресс-бюро.

— Э, нет!— сказал Бартон.— Ты думаешь, что я это буду читать? То, что вы берете и уносите в ваших портфелях? Кто это будет читать! Я знаю без всяких переводов! Я смотрю на флажок и знаю, что делегат будет говорить. И что он может сказать другое? В конце концов, надо войти в его положение,— сказал он Юре доверительно. И громко расхохотался.— Слушай, политика — это такая ерунда! И когда я смотрю на всех этих господ...— И Бартон только махнул рукой.

— И все-таки политика делается,— сказал Юра раздумчиво.

— Ну да, конечно, делается!— воскликнул Бартон.— Но в странах, а не здесь! И далеко не во всех странах — мы с тобой это знаем... Нет,— помолчав, сказал он,— дипломаты — это совсем неинтересно. Журналисты куда интереснее. Но вы очень не откровенны!

— А ты откровенен?— спросил Юра, внимательно глядя на Бартона.

— Нет, не всегда,— ответил Бартон очень глубокомысленно.—Но я хоть болтлив!

— Это совсем не одно и то же,— сказал Юра не без назидательности.

— Да, я знаю, что это совсем не одно и то же,— согласился Бартон.— Но если ты хочешь откровенно, я тебе скажу: единственно, кто интересует меня здесь, это ваши. И больше всего эта женщина, Панина, и ты. Да-да!

— Почему именно мы?

— Потому что из всех журналистов вы представляете самую важную страну. И потому что из всех журналистов вы самые...— он подыскивал слово,— непрофессионалы!

— Ты хочешь сказать, что мы плохие журналисты? — спросил Юра.

— Может быть! Это я еще не знаю. Но я не сказал — плохие, я сказал — непрофессионалы.

— А почему именно я и Панина?

— Ну, потому что вы более всего непрофессионалы,— сказал Бартон с завидной прямотой.— Ты начинаешь, а она женщина.

— Она работает в печати тридцать лет.

— Да, но она женщина!— сказал Бартон, снимая этим какие бы то ни было возражения.— И поэтому с вами можно говорить просто, как с людьми... Сейчас я тебе покажу что-то,— сказал Сидней, придвигая блокнот к Юре. Он перелистнул страницы.— Вот, смотри, как я веду интервью и все записи. Лист поделен пополам. Слева я пишу то, что будут публиковать, справа — это то, что мне пригодится потом. Слева — любезности, справа — анализ. Это моя добыча!— сказал он, похлопывая по страницам, как если бы это был не блокнот, а толстый бумажник.— Отсюда начинается вся моя власть!

Он отодвинул блокнот.

— Теперь скажи мне, почему ты решил стать журналистом?

— Это тебе для левой или для правой стороны?— спросил Юра.

— Для правой, конечно!

— Потому,— сказал Юра, подыскивая наиболее точную формулу,— потому, что для меня это был путь к наиболее полному открытию жизни.

— Ничего!— сказал Бартон.— Но уклончиво.

— Так я думал вначале,— сказал Юра.

— А теперь?— допытывался Бартон.

— А теперь я просто не мыслю себе другой профессии, хотя ты и говоришь, что я совсем еще непрофессионал. Но тут дело в том, что мы совсем по-разному понимаем профессию.

— Вот, вот!— придвинулся к нему Бартон через стол, упрямо глядя ему в глаза,— вот я и хочу знать, в чем же разница?

— Я отвечу тебе афоризмом, в котором столько же шутки, сколько истины. Его часто повторяет наш главный редактор. Он говорит, что для журналиста основой профессии является его собственная совесть.

— Это парадокс!— сказал Бартон.

— Почему парадокс? Ни в малой степени,— сказал Юра очень серьезно.— Какой же это парадокс, если для нас первым журналистом всегда остается Ленин?

— Да, да, я знаю!— сказал Бартон.— Это я знаю. И все же сила профессии не в этом.

— А в чем?

— Сила в ее власти!— сказал Бартон решительно и откинулся в своем кресле.— Об этом ты не думал никогда? Думал, конечно! Каждый журналист это понимает.

— Власть...— сказал Юра, как бы взвешивая это слово.— И опять-таки у нас различные взгляды на это понятие. Мы считаем печать огромной силой...

— Мы тоже,— кивнул Бартон.— Ну, ну, и дальше? В чем же разница?

— Именно поэтому,— продолжал Юра,— мы обращаемся с этой силой с чрезвычайной осторожностью, имея в виду, что сила эта в правде. Чего нельзя сказать про вас.

— О, я ждал, когда ты это скажешь!— подскочил Бартон.— Я так и знал, что ты это скажешь!

— А почему мне этого не сказать?— усмехнулся Юра.— Если я действительно так думаю?

— Ну да, ты можешь так думать, но от этого ничего не изменится в мире,— подхватил Бартон, потирая руки от волнения.— Вы говорите про себя— «свободный мир», мы говорим про себя — «свободный мир». Ну, так где же правда?

— Правда в истории,— сказал Юра,— в том, что ты считаешь нас самой важной нацией — это твои слова — при том, что мы существуем едва сорок шесть лет.

Бартон помолчал. Потом усмехнулся — глаза его потеплели.

— Вас славно учат!— сказал он.— Я бы, пожалуй, не сумел так ответить на этот идиотский вопрос. Я бы искал шутку, парадокс. Для серьезного ответа— даже такого — меня, пожалуй, не хватило бы.

Он налил Юре и себе, бросил в стаканы кусочки льда. Чокнулись.

— Я очень рад, что познакомился с тобой. И ты увидишь, я сделаю на этом неплохой бизнес. Ты увидишь!

— Будем надеяться,— сказал Юра, попивая,— что это все-таки не единственная причина нашего знакомства.

Как-то вечером у себя в номере Юра сидел над дневником, отчет за день был закончен и упакован в конверт. По примеру Сиднея Бартона дневник Юры был теперь разделен по вертикали чертой, причем левая, официальная половина была пуста, а на правой размашистым, торопливым почерком были набросаны размышления по поводу американского приятеля. Юра написал уже много, и мы видим только резюме, кончающееся вопросительным и восклицательным знаками, где, между прочим, сказано:

«Итак, передо мной удивительная смесь из младенческого цинизма и добросердечия». А затем в скобках: «(Которое надо еще проверить.) Но бизнес — превыше всего».

И еще ниже:

«И потом какая-то незащищенность, вызывающая не то жалость, не то сочувствие».

Увидев, что левая сторона пуста, Юра написал на ней медленно:

«Веселый парень и нахал необыкновенный».

Зазвонил телефон. Это был Бартон.

— Что ты делаешь?— спросил Бартон.— Писал?

— Да,—сказал Юра.— Поднимайся.

— А можно?— спросил Бартон.

— Конечно, почему же нет.

Бартон рассмеялся и сказал:

— Сейчас я поднимусь.

Когда Сидней Бартон вошел к Юре, тот успел достать из чемодана бутылку коньяку и перочинным ножом открывал банку с икрой.

— Черт подери! — сказал Бартон. — Я на это менее всего рассчитывал. Кониак Кавиар... Тре шик, как говорят наши друзья французы. А чем мы будем есть?

Юра протянул ему перочинный нож. Бартон внимательно осмотрел ножик.

— Хорошая вещь,— сказал он.— Ты охотник?

— Нет,— сказал Юра,— не успел еще стать.— И, помолчав, добавил:— Рыбак, пожалуй...

Бартон вернул ему нож.

— Можно попросить в номер посуду и хлеб,— сказал он,— но я не хочу ни пить, ни есть... Что ты писал?

— Я писал про тебя,— сказал Юра.

— Покажи!

Бартон подошел к столу и стал искать глазами рукопись, но Юра уже спрятал свой дневник.

— Потом,— сказал он.— Когда напишу, обязательно дам тебе прочитать.

— А что это будет? Очерк? Эссе? Дневник?

— Пока дневник,— сказал Юра.

— Ну, дневник я читать, разумеется, не буду,— сказал Бартон важно.— Ты пишешь там об Америке?

— Да, немного,— сказал Юра.

— Но что ты видел, кроме этой отвратительной гостиницы и пресс-клуба?— И Бартон уселся, закинув руки за голову.— Ты же ничего не видел! Что ты можешь писать?

— Ну, почему,— сказал Юра.— Я был в Карнеги-холл на симфоническом концерте...

— В Метрополитен-опера,— подхватил Бартон,— в Метрополитен-музее, в Музее естественных наук...— Бартон прищурился.— Пожалуй, был на бирже, на Уолл-стрите?

— На бирже не был,— сказал Юра.

— О, я даже переоценил твои возможности!— Бартон расхохотался.— Ну, хочешь, я покажу тебе Нью-Йорк совсем с другой стороны.

Юра раскачивался на носках, испытывая крайнюю степень замешательства. Это предложение Бартона, собственно говоря, выражало его тайную мечту, но миллион опасений, подобно рою пчел, уже кружился над его головой.

— А что ты мне собираешься показать?— совсем по-детски застенчиво и хитровато улыбнулся Юра.

Бартон хохотал:

— Да уж как-нибудь найду, что показать тебе в этом паршивом городишке, где толчется восемь миллионов человек! Не бойся, я слишком уважаю твой вкус, чтобы таскать тебя по дешевым бурлескам. Тем более что в Нью-Йорке их все уже позакрывали и для этого нужно перебираться на другую сторону Гудзона... Что ты скажешь по поводу Гринвич-Вилледж?

Юра слышал уже про этот студенческий городок и ничего не мог возразить против посещения Гринвич-Вилледж.

И вот они уже шагают по Пятой авеню среди вечерней толчеи. Бартон разглагольствует, размахивая руками и напирая на Юру плечом.

— Каждый житель этого города считает своей обязанностью поносить его трижды в сутки — утром, днем и ночью. Но я не знаю больших патриотов в мире, чем ньюйоркцы. Я сам таков!— сказал он, хохоча во все горло, безбожно толкая прохожих и задирая голову к вертящимся каруселям над крышами долговязых домов.

— Есть в мире патриоты,— сказал Юра,— которые поспорят с вами. Это москвичи.

Бартон остановился.

— Я ждал этого,— сказал он, ударяя себя по бедрам.— Я ждал этого заявления!

— Ну, вот видишь, ждал и дождался,— сказал Юра спокойно.

— Я что-то думаю,— тараторил Бартон,— не лежит ли в борьбе наших противоположностей признак единства. По законам вашей диалектики! Это обнадеживающая мысль, как ты думаешь?

— Ах, вот как ты толкуешь диалектику!— рассмеялся Юра.

— А что?— Бартон снова остановился.— Ты думаешь, мы ничего не знаем о вашей философии?— он щелкнул пальцами.— Ты отстал от века! У нас это сейчас самая модная тема.

— В рассуждении самозащиты?

— Да, если угодно, для самозащиты тоже. Надо знать, с чем имеешь дело. Но если ты хочешь знать мое собственное мнение, то в этой вашей диалектике есть кое-что от здравого смысла, и черт меня побери, если с ней нельзя делать дела!

Юра смеялся.

— Направо,— сказал Бартон.

— И они свернули с Пятой авеню на одну из пересекающих ее улиц. И сразу словно шагнули из дня в ночь.

Когда они спустились в один из подвальчиков, которых множество в Гринвич-Вилледж, то там уже шел дым коромыслом. Первое, что увидел Юра, был плакат, укрепленный прямо перед входом: *«Мы — племя голодных искателей! Входящий, помни: твой посильный вклад — основа существования клуба!»*

Под плакатом стоял поднос, на котором поблескивала мелочь и валялись две скомканные долларовые бумажки. Бартон бросил туда третью.

Свободных столиков не было, и они присели неподалеку от входа вдвоем на один табурет, который им поставила высокая худая девушка в традиционном черном свитере.

На крошечной эстраде, сделанной из двух опрокинутых ящиков, стоял невысокий толстый человек со слезящимися глазами и одышкой. Он читал стихи. У его ног, прямо на ящике, сидел совсем юный парнишка с гитарой. Он ударял по струнам, отмеряя метр стиха строку за строкой ровными, безучастными аккордами.

Поэта слушали по-разному. Некоторые с серьезным вниманием, некоторые перебивали стихи репликами, а иногда и аплодисментами. Некоторые не слушали совсем и говорили о чем-то своем, громко спорили, смеялись.

Толстый читал:

— О детях думают все —
Дети, дети, дети!
Матери защищаются ими
От превратностей судьбы.
Отцы, пропивая их пеленки,
Клянутся их именами,
Как надеждой человечества!
Потом дети подрастают,
и с каждым днем несправедливость
наступает им на пятки,
сгибает их в дугу!

Их бьет сначала мать,
потом отец,
потом их бьет учитель,
потом полицейский.
Потом они начинают бить друг друга —
И тогда наступает равновесие!..

Парень с гитарой ударил по струнам и поднял голову, ожидая продолжения стихов. Но толстый молчал и, как бы обдумывая следующую строку, по-бычьи опустив голову, тер себе красный загривок.

— Дальше! Дальше!— кричали у столиков.

Толстый выпрямился и медленно обвел своим блестящим взглядом собравшихся. Мимо него, виляя бедрами, пробиралась очень хорошенькая бледная девушка с подносом, на котором стояли стаканы с напитками. Толстый взял один стакан, церемонно поклонился ей, хотя она не обратила на него никакого внимания, пробираясь дальше, поднял стакан над головой и затем медленно выпил его до дна. Половина собравшихся захлопала ему, половина засвистела.

Сохраняя достоинство, толстый спустился с ящиков и пошел прямо к Бартону. Причем с каждым шагом на лице его все шире расплывалась любезнейшая улыбка. Он поздоровался с Бартоном и затем, сопя и отдуваясь, протянул руку Юре.

— Чарльз Колмановский,— представил его Сидней.— Поэт. В этом ты уже мог убедиться.

— Я не говорю по-русски,— сказал Колмановский. И стал искать место, куда сесть.

Юра любезно встал, уступая ему половину табурета. Но Колмановский посадил его обратно и, все так же отдуваясь, уселся прямо на полу, у ног Юры. Юра почувствовал крайнюю неловкость и как можно дальше отодвинул свои ноги.

— Ничего!— сказал Колмановский, положив на Юрино колено свою толстую, волосатую лапу.

— Представить ему тебя?— спросил Бартон.

— Конечно!— быстро проговорил Юра.

Сидней склонился к Колмановскому и прокричал ему прямо в красное, оттопыренное ухо:

— Это русский журналист! Алябьев!

Колмановский не спеша поднял на Юру свой воловий взор.

— Какой русский?— спросил он и пощелкал пальцами.— Настоящий русский?

— Да, из Москвы,— сказал Бартон.

Колмановский, упершись обеими руками в пол, с немалым трудом поднялся, отряхнул штаны и еще раз многозначительно протянул Юре руку.

— Ай эм вери глэд ту си ю, май френд... Отшень рат,— сказал он.

Юра тоже встал, и они долго трясли друг другу руки, вызвав кратковременный интерес среди окружающих.

Сейчас же с эстрады понеслись душераздирающие звуки местного оркестра, который состоял из шести ударных инструментов, скрипки и волынки. Вокруг оркестра образовался еще и импровизированный хор. Видимо, это был какой-то студенческий гимн, потому что студенты орали его с самозабвенным восторгом.

Колмановский что-то говорил, наклонясь к Юре,— во всяком случае, губы его шевелились. Но Юра ничего не мог расслышать.

— Пойдем отсюда, — сказал Сидней.— Дальше будет то же самое. Будут читать стихи, снова петь, а после часу ночи танцевать. Но танцы мы посмотрим совсем в другом месте!

Втроем они вышли на улицу. Обрывки бумаги кружились на тротуаре и на мостовой.

Ежась под ночным свежим ветром, залетавшим сюда прямо со взморья, на тротуаре у мольбертов сидели художники.

— Наш Монмартр!—сказал Сидней, останавливаясь перед мольбертом, где уже была набросана углем кривобокая модель, сидевшая тут же неподалеку.

— А это Сакре Кёр!— Бартон ткнул пальцем в пятидесятиэтажный дом, уходивший куда-то в темное поднебесье. — Ты бывал в Париже?

— Нет,— сказал Юра.

— Я тоже не был,— признался Сидней.— А вот он был.

И Бартон ткнул пальцем в Колмановского.

Колмановский, сопя, рассматривал рисунок. Затем молча взял у художника — широкоплечего парня с лицом спортсмена — его уголь и так же молча накрест перечеркнул рисунок двумя сильными штрихами.

— Брось это,— сказал он парню равнодушно и успокоительно.

И всей своей квадратной тушей потихоньку оттеснил парня от мольберта, перевернул лист, спокойно прикрепил его кнопками к мольберту и внимательно и очень серьезно всмотрелся в модель.

Сидней, беззвучно смеясь, подмигнул Юре.

Модель — полная девушка, с глупым, но миловидным лицом,— озабоченно ерзала на своем табурете. Но когда Колмановский профессиональным жестом вытянул перед собой руку, прищурил глаз, а затем обернулся к листу, быстро набрасывая на нем контуры, девица смирилась и притихла.

Между тем парень, засунув руки в карманы, следил за рождением рисунка.

Бартон тоже заглянул через плечо Колмановского, после чего сказал Юре:

— Он умеет! Он жил в Париже!— В голосе Сиднея звучало уважение.— Теперь он останется здесь до утра: Пойдем!

Они медленно шли мимо бесконечного ряда мольбертов. Студенты рисовали своих подруг, не ставя себе цель достигнуть какого-либо сходства: каждый рисовал, как мог и как хотел. Сохраняя вежливость, Юра удерживался от замечаний. И опять первым заговорил Бартон:

— Очень наивно, правда?

Юра сдержанно кивнул. В этом вопросе Бартона ему послышалась искательная и даже грустная интонация. Юра посмотрел на своего спутника с любопытством.

— Ну да, конечно!— говорил Сидней.— Это комическая жажда во всем подражать Европе и прежде всего Парижу. Ну как же без этого! Никто так яростно не ругает старуху Европу, как американцы, и никто так не тянется за ней... Я недавно написал об этом. Я дам тебе прочитать эту статью. Мне за нее здорово попало!

— От кого?— спросил Юра.

— От кого?— Сидней лукаво усмехнулся.— Уж попало! От тех, кто думает иначе,— сказал он,— или делает вид, что думает иначе... А в общем все это очень хорошие парни,— кивнул он на художников.— Смотри, как они себя ведут: никого не убивают, не ходят по городу с плакатами. Рисуют тихонько своих девчонок,

и все!.. Я тебе обязательно дам прочитать ту статью. И потом еще одну, за которую я тоже буду иметь неприятности. Пойдем!

И, обхватив Юру за талию, он быстро зашагал по тротуару.

Часам к двум ночи они добрались до «Палладиума». Это был большой дансинг неподалеку от Бродвея. В просторном круглом зале шел своеобразный тотализатор. На кожаных подушках, разложенных по кругу, сидели знатоки и любители танцев. В круге танцевали лучшие, известнейшие танцоры, причем каждая пара имела свой номер.

Тут заключались пари на лучшее исполнение, на продолжительность танца, на смелость и новизну фигур.

Публика была ночная — шумная и бестолковая. Она теснилась вокруг сидящих. Судьи с микрофонами в руках время от времени выкрикивали очки, а арбитр подсчитывал окончательные результаты. Тогда публика зычными криками приветствовала решение или протестовала также непосредственно. Эти возгласы вместе с оркестром, игравшим необыкновенно громко, звучали, как какой-то длящийся вопль, прерываемый только для того, чтобы тотчас возобновиться с новой силой.

В стороне, у стойки, теснились случайные посетители, которые пришли сюда не столько ради танцев, сколько ради экзотики — взглянуть на это удивительное торжище и поднабраться американских впечатлений. Некоторые сидели за длинными столами, уже залитыми водой из сифонов, пивом и аперитивами.

Тут были самые разные люди. Сюда после спектакля заходили артисты из театров Бродвея, среди них и очень знаменитые. Сюда нью-йоркцы приводили своих гостей, чтобы потешить их экстравагантностью. К двум часам здесь уже не было совсем трезвых людей, и беседа к этому времени оживлялась необыкновенно. Тем более что говорить приходилось очень громко, чтобы перекричать шум, доносившийся из танцевального зала.

Бартон давно уже тянул Юру за руку, норовя оттащить его от круга к стойкам и столикам. Но Юра никак не мог оторваться от самозабвенного верчения длинноногих смуглых танцоров, все убыстрявших и убыстрявших темп, в своем немыслимом азарте не знающих ни усталости, ни времени, ни границы возможного...

— Пойдем же!— тянул Бартон Юру.— Там много наших. И твои тоже есть. Эта женщина, Панина, и тот, седой...

— Колесников,— сказал Юра.

— Да, да! Пойдем. Это никогда не кончится. Они могут танцевать час, два... Они же делают деньги!

Когда они подошли к столу, за которым в компании актеров и журналистов сидели Панина и Колесников, Бартон, предупреждая расспросы, заявил со смехом:

— Не спрашивайте нас, почему мы здесь — потому, что вы тоже здесь!

Он прихватил два стула от соседнего столика, воспользовавшись тем, что хозяева их отправились танцевать, и придвинул к углу стола, поближе к Паниной и Колесникову. Прежде чем сесть, он представил Юру компании и в качестве рекомендации сказал:

— Наш русский друг и очень хороший парень,— и он хлопнул Юру по плечу, к чему Юра успел уже привыкнуть.

Оба они уселись.

— Что будем пить?— спросил Бартон.

— Пепси-колу,— сказал Юра.

Бартон покосился на стаканы с виски, стоявшие перед Паниной и Колесниковым, и воскликнул:

— Какое благонравие!

Юра застенчиво нахмурился и сказал:

— Просто у меня привычка ничего не пить после двенадцати ночи.

Глядя на Юру, Колесников весело щурился.

— Счастливая судьба,— сказал он,— в ваши годы иметь такие устойчивые привычки.

Юра не нашелся, что ответить, и только покашлял.

«Что за тип этот Колесников?»

С самого начала у Юры установились с ним трудные отношения. Душою Юра тянулся к нему больше, чем к кому-либо другому, а Колесников словно держал его на расстоянии и близко к себе не подпускал. Но иной раз Юра ловил на себе его пытливый взгляд. Вот и сейчас Колесников смотрел сквозь приспущенные веки с внимательным любопытством, ожидая ответа. Но, так и не дождавшись, стал продолжать прерванный разговор. Он обращался к женщине, сидевшей слева от Юры. Это была знаменитая французская актриса, гастролировавшая сейчас в Нью-Йорке. Юру поразили ее усталые, грустные глаза на молодом, очень нежном лице. Она была худощава, пальцы ее были все время в движении — касались то стакана, то выступающих скул, то медальона, висевшего на ее плоской груди.

Колесников говорил по-французски.

Бартон тотчас достал блокнот и, примостившись у стола, склонился, что-то записывая.

— Вы понимаете по-французски?— спросила Панина Юру.

— Нет,— сказал Юра,— я знаю только английский и немецкий.

— Я буду вам переводить...

Колесников говорил:

— Я совсем не склонен останавливаться на классике, как на вершине или тупике всех поисков. Жизнь остановить невозможно.

Актриса положила локти на стол, с необыкновенным вниманием не то слушая, не то разглядывая Колесникова.

— Но я не могу принять искусство,— продолжал Колесников,— принципиально эгоистическое.

— Почему эгоистическое? — спросила женщина.

Панина тихонько переводила.

— Потому что иначе его не назовешь,— сказал Колесников, любезно улыбаясь.— Это старинный спор: для чего оно, искусство?

— Для украшения жизни,— сказала актриса.— Другой цели у искусства не было и не будет.

— Верно, верно,— согласился Колесников.— Но рядом возникает вопрос — как понимать красоту? Как наивысшую форму организации или как сутолоку страстей? В нынешних пьесах,— он подлил себе из квадратной бутылки, стоявшей на столе, бросил в стакан кусок льда,— в нынешних пьесах все будто бы взялись

хвастаться друг перед другом собственной мерзостью и всеобщей психопатией. И чем глубже и темнее дно, тем больше расчета на успех. Какая-то мрачная коммерция! Между тем человек от рождения своего склонен к здоровью и чистоте, к сохранению жизни и продолжению рода. Или я ошибаюсь?

— У вас есть дети?— спросила актриса.

— Да, трое,— сказал Колесников.

— Это мальчики?

— Два мальчика и девочка. Но детьми их, собственно, уже не назовешь. Парни — студенты, а девица кончает среднюю школу.

— И они во всем согласны с вами?— актриса смотрела на него в упор.

— Э-э!— засмеялся Колесников.— Это нечестная игра! Уж не хотите ли вы суждение двадцатилетних сделать единственным критерием века?

Юра весь подался вперед, ожидая ответа. Рядом Бартон, не поднимая головы, писал с немыслимой быстротой.

Актриса ударила своей тонкой рукой в браслетах и кольцах по столу.

— Я поймала вас!— сказала она своим чуть хрипловатым голосом. И тоже засмеялась, оглядывая компанию и как бы призывая всех в свидетели.— Десять минут тому назад вы называли молодых надеждой нации!

Колесников спокойно и холодно взглянул на нее:

— Я и не отрекаюсь от этого. Но, видите ли, дело в том, что между надеждой и свершением дистанция изрядного размера.— Он помолчал и сказал затем:— А чувство ответственности приходит все же несколько позже. А иной раз так поздно, что у человека не хватает времени, чтобы исполнить то, что он понял наконец.

Женщина молчала, слушая с удвоенным вниманием.

— Если бы все эти пьесы, о которых мы с вами говорим,— продолжал Колесников,— и романы, и повести, и кинофильмы делали только двадцатилетние, то я бы спокойно сказал: пускай, пускай! Это результат юного замешательства, путаницы, которые неизбежно порождают молодые, незрелые страсти. Это замешательство искреннее, и я могу его понять. Но когда это делают люди на склоне лет, я вижу в этом или приспособление, или откровенную спекуляцию. Хотя в общем это одно и то же.

— Вам можно позавидовать,— сказала актриса,— если вы даже наполовину искренни.

— Ах, если даже наполовину!— коротко рассмеялся Колесников.— Вы считаете, что для журналиста это максимум?

— Почему для журналиста?— устало усмехнулась актриса.— Не только для журналиста. Для каждого взрослого человека, который, как вы сказали, понял меру ответственности.

— Так, так,— сказал Колесников, удовлетворенно кивая, в том смысле, что в этом споре он нашел достойного партнера.

— Но дело в том,— продолжала женщина, — что человек, как я его понимаю, значительно сложнее, чем то придуманное вами, удобное существо, которое было бы очень уместно в интересах всеобщего благоденствия.

— Стоп,— сказал Колесников.— Теперь мой выстрел!

Все расхохотались.

— Вот вы сегодня играли роль, которая началась на перепутьях и кончилась самоубийством. Вы бы желали повторить ее в жизни?

Актриса ответила не сразу. Она подняла свой стакан, внимательно посмотрела сквозь него и сказала медленно:

— Согласитесь, что это тоже запрещенный прием.

Колесников спокойно усмехнулся.

— Ну да, я понимаю,— сказал он,— между искусством и жизнью лежит... и так далее. Вот мы и вернулись к исходной позиции. Вся штука в том, что человек хочет жить, а не маяться. Жить, а не умирать. Даже когда он тяжко болен. Так зачем же сбивать его с толку?

— А надо...— перебила его актриса.— Что надо?

Колесников, не отрывая от нее взгляда, широко улыбнулся.

— Ясно!— сказала она.— Требуется социальное переустройство, организация жизни на разумной основе... Короче говоря, дальше пойдет политика.

— Целую ваши руки,— сказал Колесников.— Но мы решили сегодня о политике не говорить...— И он стал разливать по стаканам остатки виски.

— Странно...— сказал Юра, склоняясь к Паниной.

— Что странно?

— Странно, что Колесников оказался таким.

— Оказался?— Панина рассмеялась.— Он такой и есть.

— Нет,—спохватился Юра,— но я представлял его совершенно другим.

— А он вот такой!— сказала Панина.

И, кинув на Колесникова, который попивал свое виски, короткий преданный взгляд, она нахмурилась и вздохнула. И потом, склонясь через угол стола к актрисе, коснулась своим стаканом ее стакана и проговорила по-французски:

— Как бы там ни было — за вас! Вы играли превосходно!

Актриса живо улыбнулась ей и коснулась губами своего стакана. Но по всему было видно, что разговор с Колесниковым растревожил ее. Она поставила свой стакан и обратилась к Паниной:

— И вы думаете так же, как он?

— В главном — да,— сказала Панина,— то есть в том смысле, что я жду от искусства радости.

— Но разве любое потрясение души,— тут актриса вся повернулась к ней,— пусть даже самое жестокое, не подвигает человека к свету и чистоте?

Актриса сказала это Паниной, но несомненно, она имела в виду спор с Колесниковым и выдвигала сейчас свой главный аргумент.

Колесников молчал, скосив глаза на Панину, ожидая ее ответа.

Панина заговорила с той осторожностью, к какой взрослые прибегают в спорах с детьми:

— В известной мере — да. Но потрясения тоже приедаются, и в результате человек грубеет, приспосабливаясь к потрясениям и защищаясь от них. И тогда требуются еще большие потрясения — и так до полного безумия. А разве это хорошо? Да и какая может быть чистота в безумии. Безумный человек не различает ни чистоты, ни грязи — он безумен.

— Вы все заодно!— сказала актриса. Но сказала она это весело и с удовольствием. И протянула свой стакан, чтобы чокнуться со всеми.

Когда дошла очередь до Юры, она сказала:

— А эти молодые, наверное, самые хитрые среди нас! Смотрите — они не сказали ни слова. Ну, за надежду нации!— Она звонко чокнулась с Юрой и потянулась к Бартону.

Бартон отложил свой блокнот.

— Ручаюсь вам, что у меня есть точка зрения,— сказал он по-французски,— но я просто не успел ее высказать. Я все время писал. У меня есть точка зрения, — продолжал он, разминая затекшие пальцы,— и у него тоже есть!

Юра смеялся.

— Ну, вот видите!— сказал он по-русски.— Сидней Бартон утверждает, что у меня есть точка зрения. А он знает! Сид Бартон знает все!

— Да, я всё знаю,— сказал Бартон и тоже расхохотался.

Актриса встала первая, подавая тем знак, что пора расходиться.

Колесников расплачивался с официантом.

— Пошли!— повернулась Панина к Юре.

— Я задержу его еще на полчаса,— сказал Бартон.— Оставьте его под мою ответственность!

— Как он хочет,— сказала Панина и протянула Юре руку.

...Едва стол освободился, как за него тотчас уселась совершенно иная компания. И Юра с Бартоном оказались в кругу людей, принесших свои разговоры, свой градус веселья, свою манеру держаться.

На противоположном конце стола пьяный человек невесело разглядывал Юру и Бартона.

— Смотрите, Бартон!— сказал он своему соседу, занятому смуглой танцовщицей под № 18.

Тот мельком взглянул на Бартона и коротко кивнул, как бы не придавая этой встрече никакого значения.

— Храбрый Бартон!— сказал пьяный и поднялся, слегка покачнувшись.

Стараясь сохранять равновесие, он стал обходить стол, говоря при этом:

— Не делайте вид, Бартон, что вы меня не узнаете. В этом нет никакого смысла.

— Почему же?— спросил Бартон, засовывая блокнот в карман.— Я вас узнаю за километр. По цвету лица и по походке!

Пьяный подошел к ним вплотную, не протягивая руки, продолжал разглядывать сперва Бартона, затем Юру.

— Кого это вы привели?— спросил он хмуро и опять качнулся.

— Это мой друг,— сказал Бартон.— А что?

— Ну, это еще не рекомендует его с лучшей стороны,— пробормотал пьяный.

Юра встал, чувствуя, что руки у него похолодели.

— У меня к вам вопрос,— обернулся пьяный к Бартону.— Я читал вашу статью.— Он смотрел на Сиднея тяжело и хмуро.— Мы читали вашу статью... И у нас к вам есть вопрос!

— Пожалуйста,— сказал Бартон очень хладнокровно.— Я готов ответить.

— Только когда-нибудь потом,— быстро сказал Юра, беря Бартона под руку.— Сейчас это совершенно невозможно, потому что нас ждут.

С этими словами он повернул Бартона спиной к пьяному и, приобняв его за плечи, быстро отвел от стола.

Пьяный качнулся, ударил кулаком по ладони, сказал что-то своей компании, и в шуме толпы Юра услышал, как за столом громко расхохотались.

Когда они уже спускались по лестнице, совершенно ошеломленный Бартон освободился из Юриных объятий.

— Что произошло? Мой друг!— сказал он несколько высокомерно.— Тебе не кажется, что ты принял слишком горячее участие в моих делах?

— Нет, не кажется,— сказал Юра, продолжая спускаться по лестнице.

— Ты же ничего не знаешь!— продолжал Сидней. — И самое разумное, что можно было бы сделать,— это избить его так, чтобы он помнил эту встречу всю жизнь.

— Нет, это не самое разумное,— сказал Юра.

Они вышли на улицу.

— Видишь ли, дело в том,— продолжал Юра, стараясь обрести спокойствие, хотя его все еще била лихорадка,— дело в том, что если бы ты ударил этого типа, то и он сам и вся эта компания не сидели бы сложа руки, ну и я, разумеется, тоже не остался бы наблюдателем. В этом, я надеюсь, ты не сомневаешься?

Говоря это, Юра непроизвольно сжимал и разжимал свои крупные кулаки. Бартон следил за ним с уважением и интересом.

— Нет, пожалуй, не сомневаюсь,— сказал он затем.

— А теперь остается только вообразить последствия!

Некоторое время они шли молча.

— Уж ваша пресса сумела бы подать всю эту историю надлежащим образом,— сказал Юра.— Особенно после того, как я вынужден был бы предъявить свои документы... Вот об этом ты подумал или нет?

Бартон весело покосился на Юру:

— Да, на этой сенсации можно было бы подработать.

Юра, ошеломленный этим заявлением, даже остановился. Бартон хохотал.

— Все так быстро произошло,— сказал он затем уже примирительно,— что я как-то не успел об этом подумать...

— А я успел,— сказал Юра.— Ну, ничего,— продолжал он,— теперь все уже позади. А все-таки кто этот тип? Журналист?

— Да какой он журналист!— сказал Сидней, хмурясь.— Впрочем, может быть, он считает себя журналистом, я не знаю. Мой дорогой, все это совсем не так просто!— сказал он затем.

— Я в этом совершенно не сомневаюсь,— ответил Юра.

Они стояли перед подъездом одного из домов на 56-й улице.

— А куда мы с тобой, собственно, идем?— спохватился Юра.

— Как куда? Домой,— улыбнулся Бартон,— я здесь живу.

Юра протянул ему руку:

— Тогда до завтра.

— Погоди,— сказал Бартон,— постой! Ты можешь сделать мне любезность и подняться ко мне на минуту?

— Но уже три часа,— сказал Юра.— Это совершенно невозможно. Кто же ходит в гости среди ночи?

— Если я тебя приглашаю,— сказал Бартон,— то я знаю, что это совершенно возможно. Я никогда не прихожу домой раньше трех часов. Это мой час, и дома

знают это!— Он нахмурился.— Но, может быть, я опять чего-то не понимаю — и тебе это тоже неудобно?

Юра поерошил волосы и начал раскачиваться на носках.

— Нет, почему же?— сказал он.— Для меня ничего неудобного в этом нет. Но согласись — три часа ночи...

— Я уже сказал!— быстро проговорил Сидней и раздраженно блеснул глазами.— Дело в том, что я хочу тебе показать эту статью. Чтобы ты понимал, о чем идет речь.

— Хорошо, пойдем,— сказал Юра, чувствуя, что отказываться дальше — значит совсем поссориться с Бартоном.

...Они поднялись на двадцать второй этаж. Бартон достал ключ, открыл дверь и зажег свет в прихожей.

Тотчас же из комнаты в глубине появилась девочка лет двенадцати-тринадцати. Глаза ее спали. Она делала усилия, чтобы разомкнуть веки, и сказала:

— Я оставила тебе молоко на столе.

— А мама спит?— спросил Сидней.

— Ей было плохо с вечера. Я вызывала врача. Сейчас она спит... Кто это пришел с тобой?

Сидней открыл дверь в свою комнату и подвинул туда Юру.

— Кто?.. — переспросил он сестру.

Девочка вошла за ними. Она смотрела на Юру, ожидая ответа. Сидней повернулся к сестре.

— Это мой приятель.— В глазах его запрыгали веселые черти.— Русский журналист. Коммунист. А это моя сестра Эдна, — сказал он Юре.

Эдна внимательно посмотрела на брата и повернулась к Юре.

— Не обращайте на него внимания,— она нахмурила тонкие брови,— он всегда говорит какую-нибудь чепуху.

— Почему чепуху?— улыбнулся Юра.— Он говорит сущую правду.

— Она представляла себе это как-то совсем иначе!— сказал Бартон.

Девочка села на диван, освободив себе место среди набросанных кучей книг, и вздохнула.

— Вы сговорились,— сказала она грустно.— Как не надоест постоянно врать, врать и врать! И что в этом смешного?

Сидней указал Юре на стол, где стояло молоко и тарелка с сэндвичами:

— Ешь!— сказал он.— А я поищу статью... Эдна, принеси еще стакан.

Эдна опять вздохнула и пошла за стаканом.

— Куда она запропастилась...— бормотал Бартон, перерывая газетные вырезки и рукописи, валявшиеся повсюду.

Вошла Эдна со стаканом.

— Ты опять рылась у меня здесь?— налетел на нее Бартон.— Никогда ничего не найдешь!

Эдна всплеснула руками:

— Да я ни к чему не прикасалась! Неужели ты думаешь, что если бы я занялась твоей комнатой, так оставила бы ее в таком состоянии? На это же стыдно смотреть!

— Ступай отсюда!— сказал Бартон.

Он нашел газету и молча положил ее перед Юрой.

Юра склонился над статьей, продолжая жевать сэндвич и запивать его молоком.

— Слушай, Сид,— сказала Эдна шепотом,— скажи мне один раз правду: кто этот человек?

— Ну хорошо, я скажу тебе правду! Это известнейший голландский китобой! Тебя устраивает? Ступай! Спокойной ночи.

Закрывая за собой дверь, Эдна сказала:

— Все врут и врут...

Бартон подошел к Юре и через его плечо стал читать свою статью. Он нашел какую-то строку и подчеркнул ее ногтем:

— Вот этого они мне никогда не простят. Это их касается непосредственно.

Юра дочитал статью и сказал:

— Хорошо написана.

— Нет, не очень, — сказал Бартон, по-видимому, ожидая от Юры какой-то совершенно иной оценки.

Он сложил газетный лист и засунул его в папку с надписью: «Сидней Бартон. Статьи и очерки». Папка была еще довольно тощая, но под ней виднелась другая, толстая, с надписью: «Сидней Бартон. Заметки и информации».

— Я мог бы написать лучше,— сказал Бартон, вытягиваясь в откидном кресле и закидывая руки за голову.

Глаза его закрылись, на лице обозначилась усталость, казалось, совершенно несвойственная этому неуемному характеру.

— Я мог бы написать много лучше,— еще раз повторил он, открыл глаза, потянулся к столу, налил себе молока, взял сэндвич и стал есть.— Ты женат?— спросил он неожиданно.

— Нет,— сказал Юра, удивленный таким поворотом разговора.

— Но у тебя, конечно, есть девушка?

— Есть,— сказал Юра после некоторого молчания.

— Расскажи мне про нее.

— Ты будешь записывать?— спросил Юра.

— Я бы, конечно, записал,— сказал Бартон раздумчиво,— но сейчас не способен... Я запомню. Рассказывай... Кто она?

— Она...— Юра вздохнул.— Девушка.

— Ну, это подразумевается. Дальше, дальше!— сказал Бартон нетерпеливо.

— Почему подразумевается?— возразил Юра.— Могла бы быть и женщина. Разве так не бывает?

— Бывает,— сказал Бартон с какой-то грустью, имеющей личный оттенок.— Но у тебя должна быть девушка.

— Почему?— удивился Юра.

— Потому что ты необыкновенно порядочный тип!— сказал Бартон резолютивно.— Так. Что она делает?

— Она работает на заводе.

— В конторе?

— Нет, в литейном цехе.

— Черт подери!— сказал Бартон, приподнимаясь.— Это уже становится интересным. Она тоже коммунистка?

Юра был несколько озадачен этим вопросом.

— Нет,— сказал он, подумав.— Еще нет. Но будет.

— Ну да,— быстро проговорил Бартон,— ты ее, конечно, обратишь в истинную веру!

— Она сама кого хочешь обратит,— сказал Юра очень серьезно.

— Да? Черт подери!— сказал Бартон.— Ну, расскажи подробно, какая она. Она хорошенькая?

— Нет,— сказал Юра.— Это слово к ней не подходит. Она красивая.

Бартон тихонько смеялся:

— Я просто дурак! Бесцельно задавать такие вопросы влюбленным. Она, конечно, красивее всех на свете... Мерилин Монро!

— Вот уж нет,— сказал Юра.— Совсем в другом стиле.

— Брижитт Бардо!

Юра смеялся.

— Молчу, молчу!— сказал Бартон.— Рассказывай, я слушаю. Она живет в Москве?

— Нет, на Урале,— сказал Юра.— В небольшом заводском городке. Она сирота.

— Что значит сирота?— спросил Бартон. Слово это было ему незнакомо.

— Ну, у нее нет отца и матери.

Бартон сразу стал очень серьезным.

— Она воспитывалась в детском доме,— говорил Юра,— и с пятнадцати лет пошла на стройку.

— Значит, она видела жизнь не с лучшей стороны,— быстро определил Бартон.

— А что значит с лучшей стороны?— спросил Юра.— Ты имеешь в виду комфорт?

Бартон не ответил.

— Говори, говори!— сказал он опять.

— Я думаю, что она видела ее с наилучшей стороны,— сказал Юра, помолчав.— Потому что в свои двадцать лет она представляет собой самого здорового и чистого человека из всех, каких я знал в своей жизни. И потом у нее сила воли, какой мы с тобой могли бы позавидовать. Ручаюсь тебе в этом!

— И что же, все это сделал труд?— спросил Бартон, улыбаясь.

— Не только,— сказал Юра.—Труд и еще многое.

— Но что?— от желания понять Сидней даже перестал жевать и отодвинул стакан с молоком.— Что?

— Ну, это очень трудно объяснить,— сказал Юра.— Чувство ответственности, пожалуй, о котором говорили сегодня. Необыкновенно раннее чувство ответственности, которое в конечном счете и делает человека... Она верит, что в этом мире все можно устроить наилучшим образом — надо только хотеть и действовать. И в этом она отличается от многих людей. Потому что хотят-то в общем все, но действовать могут далеко не все. Считают, что мир развивается по своим, неодолимым законам, усилия одного человека ничего не могут изменить.

— А она считает, что могут?— быстро проговорил Бартон.

— Я не знаю, что она считает,— сказал Юра, помолчав.— Она живет и действует по законам здравого смысла. Работает и учится. И все успевает. Поет, танцует и даже изучает английский язык.

— Черт подери!— сказал Бартон.— Ты мне нарисовал некое идеальное создание.

— Это опять к ней не подходит,— сказал Юра.

— Почему?— Бартон сидел, обняв свои колени.

— Потому что идеал — это слишком общее понятие. А она есть такая, какая она есть!

— Вот это уже неясно!— сказал Бартон.— У тебя есть ее фотография?

— Есть,— сказал Юра раздумчиво.

— Покажи!

Юра достал из кармана записную книжку, взял оттуда фотографию Нины и протянул ее Бартону, глядя на него с веселым любопытством.

Бартон уселся поплотнее в своем кресле и погрузился в изучение фотографии.

— Н-да...— мычал он как-то неопределенно.— Н-да... Н-да... Ах вот такая, значит!

Затем он быстро взглянул на Юру, глаза его светились лукавством.

— Или это не она, или ты страшно заврался!

— Это не она,— сказал Юра, счастливо улыбаясь своим мыслям.

— Тогда я поздравляю тебя,— сказал Бартон.— С этой ты бы пропал!

В дальнейшем впечатления, встречи и дни замелькали с нарастающей быстротой. Мы встречаемся с нашими друзьями то в зале заседаний ООН, то на приеме в Уолдорф-Астория, в одном из банкетных залов, где Бартон, описывая торжественное шествие официантов с пылающими плумпудингами, успевает подарить Юре и Паниной меню с названиями всех подаваемых блюд и с личной надписью Бартона — «На добрую память».

Мы видим их также и в колледже для сирот на 3-й авеню, где, как известно, ютятся далеко не обеспеченные семьи, а по тротуарам бродят усталые и задумчивые люди.

Журналисты в актовом зале встречаются с детьми. Дети стоят с одной стороны, журналисты — с другой.

Директор колледжа необыкновенно похож на Рузвельта. Юра замечает сходство и говорит об этом Паниной. Она соглашается — действительно, директор поразительно похож на Рузвельта. Движимый лучшими намерениями, Юра подходит к почтенному господину и говорит ему, улыбаясь:

— Вы необыкновенно похожи на Рузвельта!

Господин краснеет и быстро отвечает:

— Я политикой не занимаюсь.

— Ну, какая же тут политика?— говорит Юра, растерянно оборачиваясь к Паниной.— Я просто говорю, что вы очень похожи на Рузвельта. У нас очень уважают этого вашего президента.

— Я политикой не занимаюсь!— повторяет директор колледжа.

Он взмахивает рукой, и дети начинают петь гимн.

Потом мы видим Юру в обществе Паниной, Бартона и Колесникова в портовом ресторане, который правильнее было бы назвать большим бараком, приспособленным под столовую. Они обедают в компании докеров, и разговор идет свободно и легко. Колесников расспрашивает пожилого портового рабочего о профсоюзных

порядках. Тот рассказывает, поглядывая на товарищей и как бы ища у них подтверждения. Другие журналисты записывают.

Но вот к ним идет, покачиваясь и широко расставляя ноги, высокий моряк с огромными ручищами. Он весело пьян. Ему очень хочется поговорить с этими заезжими «красными». Он останавливается перед Юрой, протягивает ему руку, и когда Юра протягивает свою в ответ, парень вдруг быстро отдергивает лапищу и говорит:

— Постой, постой! Ты мне скажи сперва: бог есть или нет?

Он говорит это так громко и весело-грозно, что все оборачиваются и пожилой докер поднимается, чтобы вмешаться.

Колесников с любопытством наблюдает эту сцену, и опять в его взгляде загорается острый интерес к Юре.

Юра прячет руки за спину и, немного покачавшись на носках, весело отвечает:

— Есть ли у вас в Нью-Йорке бог — не знаю. Я не изучал этот вопрос. У нас в Москве — нету.

— Браво! — говорит Колесников.— Браво, Юра!

Бартон быстро записывает, хохочет и ударяет Юру по плечу. Панина смеется.

Потом мы видим их в Музее нового искусства на 54-й улице, где они бродят среди феноменальных скульптур. Вместе с ними та самая французская актриса, которая, видимо, успела подружиться с советскими журналистами и сейчас вместе с ними пришла в этот музей.

Они останавливаются перед скульптурой, где можно угадать два юных тела в любовном объятии. Актрисе понравилась скульптура. Помолчав, она поворачивается к Паниной и задумчиво говорит:

— Пожалуй, это все-таки самое важное. Важнее политики, важнее искусства. В конце концов, этим все начинается и этим все кончается.

Панина отвечает не сразу.

— Я была бы очень рада согласиться,— говорит она сдержанно,—но если бы любовные объятия решали все вопросы жизни, благоденствие, вероятно, давно уже наступило бы. Только в жизни иначе. Любовь зависима от множества причин...

— Например? — настораживается актриса, видимо, ожидая от Паниной какой-то политической прокламации.

— Например, от голода... В Ленинграде во время блокады мне приходилось видеть, как юноша и девушка ложились вместе в постель только для того, чтобы согреться и сохранить остатки жизни.

Бартон записывал.

— Да,— сказала актриса, размышляя,— может быть, вы и правы. По-видимому, все драмы в этом мире — от неравенства опыта.

— Конечно,— сказала Панина.— И от неравенства положений. В этом все дело! Не знаю, как у французов, а у нас говорят: «Сытый голодного не разумеет».

И когда все тронулись дальше, она сказала еще:

— В конце концов, мы с вами трудимся как раз для того, чтобы люди узнали друг друга как можно ближе.

— Вы думаете? — нахмурилась актриса. Потом она засмеялась.— Я как-то никогда так почтительно не думала о своей профессии... И, по-видимому, все это,— она обвела рукой вокруг себя,— все это тоже «для сытых»?

Колесников склонился к ней с демонической улыбкой:

— Ай-ай-ай, какие опасные мысли! Какие опасные мысли...

А потом наступил день отъезда. Машины мчались по улицам, миновали мост через Ист-Ривер, и уже позади, подобно сталактитам, громоздились небоскребы Уолл-стрита. А машины мчались, минуя старый аэродром Лагардия, к международному аэропорту.

В предотлетной сутолоке Бартон не отпускал Юру ни на шаг, то брал его за пуговицу, то ударял по плечу.

— Так я и не прочитал то, что ты написал про меня. Но когда ты напечатаешь, пришли мне непременно! Я тебе тоже пришлю. На адрес редакции.

— Теперь моя очередь показывать тебе Москву,— сказал Юра.

— Да, я приеду, конечно! — говорил Бартон.— В ближайшие год-два не обещаю. Очень много работы. Все-таки я здорово отстал — двадцать семь лет! Ты понимаешь, я должен торопиться... Ты думаешь, что только вы живете по плану? У меня тоже есть свой план! В тридцать лет...— он вдруг важно нахмурился.— Я знаю, кем я должен стать в тридцать лет. Я знаю это! А через пятнадцать лет я приглашу тебя в Белый дом.

— Ты думаешь, такого приглашения будет достаточно? — сказал Юра, сомневаясь.

— Да, совершенно достаточно. Я сам открою тебе дверь, и мы будем подниматься по лестнице — там шикарная лестница! Я возьму тебя под руку, вот так, и расскажу тебе кое-что по секрету о политическом курсе. Ты не прогадаешь на этой встрече!

Бартон схватил Юру за плечи, потряс и расхохотался от всей души.

— А что ты думаешь? — сказал он.— А почему бы нет? Кеннеди стал президентом в сорок два года. А почему бы нет? Я войду в Белый дом! — воскликнул он в восторге от этой идеи.— И вот это будет мой ключ! — Бартон выхватил из кармана свой видавший виды «Паркер».

Когда самолет приземлился в Орли, было уже темно и огромный аэровокзал сверкал, как рождественская елка.

Едва журналисты, пройдя через паспортный контроль, вступили в зал транзитных пассажиров, как прямо перед собой они увидели газетный киоск и на прилавке газеты из разных стран с одинаковой огромной шапкой во всю первую полосу.

— Что это?! — сказала Панина, почти бегом направляясь к киоску.

Еще не дойдя, она прочитала текст и, схватив первую попавшуюся газету, развернула ее перед глазами потрясенных журналистов.

На первой полосе были напечатаны слова: «*Президент Кеннеди убит в Далласе!*»

— Какой ужас...— сказала Панина, опуская газету.

— Я прочитал твой очерк,— говорил Юре главный, расхаживая по кабинету,— и не скрою от тебя свое впечатление...

Юра насторожился. Как обычно, он стоял у окна. За окном была поздняя осень. Мчались по мокрым мостовым автомобили, потоки зонтиков двигались по тротуару, останавливались, скапливались у светофоров.

— Очерк твой недурен, но как с ним быть, я еще не решил. Ты у нас теперь человек «политический» и понимаешь, что события выжимают твой очерк с ближайших полос беспощадно. Но, как говорят врачи, будем надеяться на лучший исход. И, быть может, через какое-то время мы предадим его тиснению.

Юра молчал. И вдруг сказал совершенно спокойно:

— Ну бог с ним, с очерком. Хотя я обещал одному парню обязательно его опубликовать... Николай Николаевич, я хочу вас спросить совсем о другом. Когда я могу поехать в Южноуральск?

— В Южноуральск? — главный рассмеялся.— Да ты, брат, Алябьев, стойкий человек! Я думал, ты уже успел забыть, как и называется этот город!

— Нет, я не забыл,— сказал Юра, нахмурившись.

— Южноуральск...— вспоминал главный.— Погоди, что там такое было? Ах, вот! Прокурора там все-таки сняли. Совсем без нашего вмешательства и совершенно по другим каналам. Но за что-то сняли и, очевидно, не без оснований. Так что эта твоя...

— Аникина,— подсказал Юра.

— Вот именно — Аникина, может торжествовать. В том смысле, что нет, мол, дыма без огня.

— Не может она торжествовать,— сказал Юра решительно.— Не имеет для этого никаких оснований.

Главный сел за стол и спросил Юру очень серьезно:

— Ты в этом убежден?

— Совершенно убежден,— сказал Юра.

— Тогда поезжай и доводи дело до конца.

Зазвонил телефон. Главный взял трубку, прижав ее к уху, сказал:

— Слушаю! — и протянул Юре руку.

В Москве шли дожди, а в Южноуральске осень была суха, с утренними заморозками, с поздней поредевшей желтизной лесов. За городом синели Ильменские горы.

Жажда увидеть Шурочку была настолько велика, что прямо с вокзала, минуя редакцию, Юра направился к заветному дому. Когда он открыл калитку, сердце его упало: амбарный замок, который он привык видеть на дверях дома Аникиной, переместился на дверь флигелька. И от этого весь домик словно бы изменился. Отяжелел, постарел, ослеп. Это ставни на окнах были закрыты.

В доме скрипнула дверь, и на крыльце появилась Аникина.

— Ранние гости! — сказала она, вытряхивая половик и глядя куда-то на улицу, мимо Юры.

— Вы не скажете мне, где Шура Окаемова? — спросил Юра, не здороваясь.

— Вот уж этого не знаю! — сказала Аникина, продолжая свое дело.— У меня помимо забот хватает, чтобы за всякими следить... Вам лучше знать! — сказала она, складывая половик.— Куда эта ваша, так сказать, в некотором роде...

— Ну ладно! — сказал Юра грубо.— Можете оставить при себе!

И, хлопнув калиткой, вышел со двора и зашагал в редакцию.

...Реутова в редакции не было. На его месте сидела Валя, сильно изменившаяся. Юра даже не сразу узнал ее. А дело было в том, что Валя переменила прическу.

— Здравствуй, Валя! — сказал Юра с порога, как только разглядел ее.

Валя вздрогнула, повернулась к нему и даже покачнулась от неожиданности.

— Здравствуйте,— сказала она холодно и хмуро.

— Ты что это?— сказал Юра, подходя к столу и протягивая ей руку.

Она не спеша подала свою и тотчас же отняла.

— Что случилось? — спросил Юра, присаживаясь напротив и внимательно разглядывая девушку.

— Ничего не случилось,— сказала Валя, едва разжимая губы.

Вдруг Юра увидел, что глаза ее наполняются слезами. Она встала и, пряча лицо, пошла к двери.

Юра вскочил:

— В чем дело? Скажи что-нибудь!

— А, что говорить! — сказала Валя и махнула рукой. И уже за дверями сказала не оборачиваясь: — Александр Васильевич в типографии.

Юра спустился в типографию. После привычных масштабов столичных типографий это маленькое зальце, где старые машины теснились вперемешку с наборными кассами, представилось Юре трогательным до слез. Реутов сидел на табурете, поджав под себя ноги, и правил полосу.

— Здравствуй, Саша!— сказал Алябьев, подходя вплотную к столу.

Из-за шума Реутов не слышал его шагов. Когда он поднял глаза и понял, что перед ним стоит Алябьев, на лице его в течение первых секунд отразилось множество разноречивых чувств. Если перечислить их по порядку, то сперва это была мгновенная радость встречи, затем боль, гнев, потом холод, потом спокойствие. Потом он сказал:

— Здравствуй, здравствуй! С чем приехал?

— Все с тем же,— сказал Юра.— Говорят, тут у вас события повернулись в ином направлении?

— Да, повернулись,— сказал Реутов раздумчиво, отодвигая полосу.— Садись,— пригласил он.

Но сесть было некуда, и он сам встал.

— Да-а... события повернулись...— говорил он, глядя Юре в глаза до тех пор, пока оба, почувствовав неловкость, не отвели взгляды.— В Америке был?

— Был,— сказал Юра.

— Да, я читал... «Наша делегация в составе...» Читал... Что же это у вас там за дела делаются? — сказал он, стараясь найти нужный тон.— Президента убили. Что ж это за порядки?

— Да, плохо, конечно,— сказал Юра. И без всякого перехода заключил: — Надо переговорить.

Саша помолчал. Внимательно поглядел на Юру и очень серьезно сказал:

— Надо. Давай в шесть часов.— Он посмотрел на часы.— Да, в шесть.

— Где?— спросил Юра.

— Ну, так, чтобы можно было поесть... Давай на вокзале. Там ресторанчик небольшой, так что не потеряемся. А кормят прилично.

— Давай,— сказал Юра.

— В шесть ноль-ноль,— сказал Реутов, садясь за свою полосу и пытаясь улыбнуться Юре на прощание. Но улыбка не получилась.

Без пятнадцати шесть Юра уже прогуливался по перрону, все поглядывая на вокзальные часы. Промчался курьерский поезд «Челябинск — Москва», почти тотчас прогремела встречная электричка.

За десять минут до условленного срока Юра вошел в ресторан. Реутов уже был там. Он, видимо, тоже нетерпеливо ждал разговора.

Они сели за столик в углу, и Реутов, обнаруживая хорошую предусмотрительность, убрал два лишних стула, поставив их к большому столу.

Юра спросил пива, но Реутов, задержав официанта, попросил еще и водки. Хмуро улыбнулся и сказал Юре:

— Как говорят, без пол-литра нам с тобой сегодня не разобраться.

— Где Шура?— сразу спросил Алябьев.

— Дома, надо полагать,— спокойно ответил Реутов.— Где ж ей быть? Дома или на работе.

— Я был у нее,— сказал Юра.— Она больше там не живет. Я думаю, для тебя это не новость?

— Нет, не новость,— сказал Реутов.— Да я и не имел в виду, что она дома там, у Аникиной. У нее теперь совсем другой дом. Живет она в общежитии.

— Почему?

— Почему?— Реутов задумался и, усмехнувшись, взглянул на Алябьева:—Вот как ты легко спросил: «Почему?»...

Юра молча смотрел на Реутова, стараясь сохранить спокойствие. Но кровь отлила у него от лица, пальцы дрожали.

Официант принес пиво и водку, рюмки, стаканы и хлеб.

— Ну, что же, можно выпить и закусить,— сказал Реутов, разливая водку и пиво.

— Что будем кушать?— спросил официант.

— Чего-нибудь там горячего, из дежурных. Борщ флотский или какой у вас сегодня? Московский?— сказал Реутов.

— Московский.

— Ну, значит, московский. И мясо какое-нибудь.

— Сегодня лангет идет,— сказал официант.

— Очень хорошо, давайте лангет.

Реутов поднял рюмку, пригласил взглядом Юру и, не чокаясь, выпил. Отломив кусочек хлеба, потыкал в солонку, закусил.

— Почему?— повторил он.— Это бы тебя надо было спросить: «Почему?»...

— Это я уже слышал,— сказал Юра, чувствуя тоску и боль в сердце.— Это я уже слышал от Аникиной.

— А-а! Да...— сказал Реутов неопределенно.—Может быть.

— Почему же мне лучше знать, если ты был здесь, рядом с ней?

Реутов как-то весь передернулся и, склонясь через стол, быстро проговорил:

— Да потому, что я к ней, собственно, никакого отношения не имею. А ты — самое непосредственное.

— Слушай, Реутов,— сказал Юра, впервые называя его так,— ты мне загадки не загадывай, а рассказывай по порядку.

Реутов налил себе еще рюмку, хотел было выпить, но не стал. Отодвинул. И, не глядя на Алябьева, заговорил очень медленно:

— Плохая история, ничего в ней хорошего нет... После твоего отъезда стали поступать письма на завод — в комсомольскую организацию, в дирекцию.

— Какие письма? — едва слышно проговорил Юра.

— Письма? — Реутов усмехнулся.— Какие бывают письма... Мало приятные, конечно! Во всяком случае, в них сообщалось о твоих отношениях с Окаемовой.

— Так это же Аникина писала,— быстро проговорил Юра.— Или ты не мог этого сообразить? — Юра смотрел на Реутова в упор, губы его дрожали от гнева и боли.

— Может быть,— сказал Реутов,— может быть...

— И что же, по-твоему, это ничего не меняет? — все так же в упор глядя на него, спросил Юра.

— Ты говоришь со мной так,— устало посмотрел на него Реутов,— как будто бы письма были адресованы мне. Я узнал об этом уже значительно позже.

— Ну, и что же ты предпринял? — Юра задыхался.

— А что я мог предпринять? — вопросом на вопрос ответил Реутов. Он тоже был бледен и теперь не отводил своего взгляда.

— То есть как это что мог предпринять? — Юра встал, уже совершенно не владея собой. Потом опять опустился на стул.— По-моему, ты не последнее лицо в этом городе. Когда тебе нужно, ты отлично понимаешь размеры своего влияния!

Реутов, принимая этот гневный вызов, сурово и жестко смотрел на Алябьева.

— А кто бы мне поверил? — сказал он, и в глазах его вдруг отразилась мука.— И откуда я знаю, что там у вас было?

— Ничего не было! — быстро проговорил Юра.— Клянусь тебе, ничего не было!

Реутов потер лоб и махнул головой, как бы отбрасывая навязчивую мысль. Затем сказал совсем тихо:

— Да уж чего там, не было... Шура же сама признала на комсомольском собрании, что было...

— Что?!

— Сама признала,— сказал Реутов.

Юра был потрясен:

— Зачем?.. Почему?..

Реутов молчал.

— Ты что же, сам был на этом собрании?

— Сам не был,— сказал Реутов.— Валя была. Она ведь тоже с завода, там и осталась на учете. Так что была на собрании и все слышала... А я потом читал протокол.

— Непостижимо... — сказал Юра.— Непостижимо! И что же она сказала?

— Сказала, что это правда... Она вела себя очень неправильно. Растерялась, что ли...

— Как неправильно? — Юру трясла лихорадка.— Что значит — неправильно?

— Ну, дерзко,— сказал Реутов.— Грубила. Сказала, что это ее личное дело и что это никого не касается.

— Ну, и какие же были сделаны выводы? — спросил Юра.

— Да никаких особенных выводов,— сказал Реутов.— Из комсомола не исключили. Даже выговор не записали. Но, конечно, репутация рухнула. Из бригады она сама ушла и по решению организации переселилась в общежитие... Для ее же, так сказать, спокойствия.

— Славно решили,— сказал Юра после долгого молчания.— Хорошо!.. Ничего не произошло, говоришь?! Славно... А я-то еще думал, что ты любишь ее...

Реутов весь перегнулся через стол, но глаза так и не поднимал.

— А я-то думал,— продолжал Юра опасно задушевным тоном,— что ты совсем другой человек. А ты... самый обыкновенный...— Он вложил в это слово какой-то жестокий и оскорбительный смысл.— Если ты, великий психолог, не сумел к ней в душу заглянуть, не мог понять, что она, храня чистоту свою превыше всего — о чем ты мне сам рассказывал... что она от гнева, от боли, от оскорбления сказала так, то хотя бы по дружбе — по дружбе! — заступился за нее... когда она совсем одна осталась. Совсем одна... А ты, значит, так рассудил: ежели не мне, так никому, и пусть пропадает?!

— Как это одна? — оборвал его Реутов.— Была одна, на чем ты не прогадал, кстати! А теперь уж совсем не одна... Очень-то ты не залетай! — сказал Реутов хрипло. Но в словах его было меньше гнева, чем страдания.— Ты тоже в этом деле не святой. Учить-то мы все умеем, себя поучи! — Голос его зазвенел.

Теперь они стояли друг против друга. За окном проходил длинный товарный поезд. Стекла в окнах сотрясались, дребезжали.

Подошел официант, поставил на стол борщ, стал расставлять тарелки, раскладывать приборы.

Юра вынул из кармана три рубля, положил на стол и, повернувшись, пошел прочь. Потом вспомнил, что он не знает адреса, вернулся и, не глядя на Реутова, спросил:

— А где это общежитие?

Реутов молчал, продолжая стоять у стола, низко склонив голову.

— А черт с тобой! — сказал Юра.— На заводе узнаю.

Только к десяти часам вечера Юре удалось разыскать общежитие. Не считаясь с поздним часом, не зная, что его ожидает сейчас, движимый одним неодолимым желанием видеть Шурочку и говорить с ней, он переступил порог, прошел по слабо освещенному коридору и, наткнувшись на вахтершу, подметавшую пол, спросил ее:

— Могу я видеть Александру Окаемову?

Вахтерша осмотрела его с ног до головы, вкладывая в этот взгляд очень большое значение:

— А зачем вам Окаемова?

— Мне нужно ее видеть,— сказал Юра.

Большого смысла в этом кратком диалоге не было, но вахтерша, не столько удовлетворенная ответом, сколько прочитав в глазах Юры непреклонную решимость, показала ему на четвертую дверь слева.

Замирая, Юра взялся за ручку, потянул дверь — она открылась со скрипом... И при слабом свете Юра увидел Шурочку, сидевшую на своей постели с книжкой в руках. На тумбочке перед ней стояла кружка с чаем, лежала развернутая конфета.

Она подняла глаза на Юру, очень пристально вглядываясь в него, как будто это был призрак.

— Здравствуй, Шура, — проговорил Алябьев, совсем не зная, как надо вести себя сейчас. Он стоял на пороге и раскачивался на носках, едва различимый в полумраке комнаты. Верхний свет был выключен, а настольная лампа, прикрытая газе-

той, стояла в углу, на Шуриной тумбочке. В свете лампы Юра мог разглядеть Шурочку достаточно хорошо.

Она необыкновенно изменилась за эти два месяца. Не то что похудела, не то что постарела, а как бы окаменела. Нежный рот ожесточился, глаза запали, упрямая складка залегла между бровями.

— Здравствуйте, товарищ Алябьев,— сказала она пустым, ровным голосом.— Что ж вы там стоите? Заходите. Присаживайтесь...

Юра подошел к столу, стоявшему посреди комнаты, и присел около него на табурет, все глядя и глядя на дорогое лицо.

Вошла вахтерша, без всякой видимой надобности обошла комнату, поправляя подушки на других постелях.

— Поздно пожаловали, молодой человек,— сказала она, косясь на Алябьева,— у нас ведь тоже есть порядок! Девушки работают, надо выспаться. Ей вот завтра в шесть вставать, а сейчас уже одиннадцатый... Пора спать ложиться, а то какая же она завтра на работе будет?

— Я ненадолго,— сказал Юра.

Шурочка не вмешивалась в этот разговор, молчала.

Поправив еще скатерку на столе, вахтерша, шаркая туфлями, удалилась. Но дверь оставила открытой.

— Ну, зачем пожаловали? — спросила Шурочка невыразительно и тускло.

По лицу ее никак нельзя было понять, что она сейчас думает, что чувствует. Только руки, лежавшие на коленях, все сжимались и разжимались.

— Шура,— сказал Алябьев негромко, но очень внятно,— я люблю тебя. И приехал, чтобы сказать тебе об этом... Ты говорила, что уеду и забуду, а я помнил о тебе каждый день и час.

Юра ждал от Шурочки какого-то ответного движения. Кто знает, чем она ответит сейчас? Она могла оскорбить его жестокими и горькими словами, могла разрыдаться, могла броситься к нему, могла и оттолкнуть его. Могла ударить по лицу...

Но Шурочка ничего этого не сделала. Все так же пристально глядя на Алябьева, она проговорила холодно и отчужденно:

— Ах, вот как! Скажите, пожалуйста. Значит, вы в нас влюбились! Стало быть, и лягушку прохватила простуда? Из крохотных уст да великие речи! — Лицо ее при этом оставалось неподвижным, но руки дрожали на раскрытой книге.

Юра передохнул и спросил едва слышно:

— Шура, что с тобой? Что ты говоришь?

— Не пугайтесь! — Шурочка странно улыбнулась.— Вы уж, верно, подумали, что я ума лишилась? Это я из книги...— Она подняла книгу, лежавшую у нее на коленях.— Из сказки одной. Там один чудак влюбился в царевну, а ей это ни к чему... Потом злые люди ее изрубили на куски, а потом она срослась,—Шура холодно усмехнулась.— Да, срослась. Ожила!.. Сказка, конечно. Но название хорошее,— она показала книгу Юре, — «Сад и весна»... Название очень хорошее...

Юра проглотил ком, подступивший к горлу.

— Прости меня, Шура,— сказал он.

— А не за что прощать,— сказала Шурочка, тоже передохнув.— Ничего вы мне плохого не сделали. Не знаю, чего вы всполошились, зачем приехали?.. Наверное, по делу приехали, а заодно и зашли? Ну, что ж, спасибо за память! А я теперь здесь

живу, с девчатами! Одной скучно было, взяла, да и переселилась. Я ведь там и жила-то только ради мамы... Ради памяти. Это ведь когда-то мамин домишко был, а потом Аникиной достался... То-то она порадовалась, наверное, что я ей флигель освободила!

Алябьев молчал, все не находя сил заговорить.

— Девушки ушли в ночную,— говорила Шура все так же спокойно и безразлично,— а мне завтра к семи... Поздно вы зашли,— сказала она, хмурясь,— и верно, что спать ложиться пора.

Она поднялась и начала заводить будильник.

Вошла вахтерша и с порога сказала:

— Ну, молодой человек, повидались, поговорили, пора и честь знать!

Юра встал. Ему ничего не оставалось сейчас, как уйти.

Он подошел к Шуре, протянул руку.

— Счастливо вам,— сказала Шурочка, протягивая в ответ свою.— При случае заглядывайте. Вы надолго приехали?

— Не знаю,— сказал Юра.— Ничего не знаю.— И совсем уже шепотом добавил:— Ах, Шура, Шура, зачем ты так?

— Что «зачем»? — Глаза Шурочки вдруг стали наполняться слезами.— Что «зачем»? — Она тотчас овладела собой и сказала совсем сухо: — Счастливо вам. Ступайте!

Юра повернулся и, тяжело шагая, вышел из комнаты. Кивнул вахтерше, наткнулся в коридоре на полуодетую, шарахнувшуюся от него в сторону женщину, вышел на улицу и присел тут же на скамейке, испытывая необыкновенную слабость в ногах и в руках...

Потом поднялся и стал ходить вокруг дома между чахлыми топольками, видимо, только что высаженными в грунт. Этот будущий сад, совсем еще слабый и немощный, не отделял дом от тротуара. И вдруг Алябьеву показалось, что где-то там, за штакетником, мелькнула знакомая щуплая фигура Саши Реутова. А может быть, ему показалось?..

Юра ходил и ходил вокруг дома, постоянно возвращаясь к Шурочкиному окну, единственному светившемуся среди других окон.

...Но вот и там погас свет.

И тут какое-то вдохновение толкнуло Юру к окошку. Он решился. И дальше все уже было, как во сне...

Он подошел, шагая как можно более неслышно по влажной осенней земле, поднялся на носки и тихо постучал в окошко. Он ни на что не надеялся, но все же постучал.

И вдруг почти без промедления окошко беззвучно распахнулось. И он увидел Шурочку, одетую, с платком, накинутым на плечи, бледную до невероятности. В слабом свете уличных фонарей лицо ее словно светилось. Или это глаза так неистово блестели?

Юра отчетливо видел, что она манила его... Одной рукой опершись на подоконник, другой она приглашала его, звала.

«Что это? — подумал Юра.— Что это она?»

Он ждал чего угодно, только не этого.

И тут он услышал Шурочкин шепот:

— Иди сюда, не бойся... Она пошла спать. Никто не увидит, никто не услышит... Не бойся!

«Что это?!» Юра дрожал, мысли в голове его мешались...

«Значит, все правда»,— думал он, изнывая томлением, в котором боль утраты, ужас, отчаяние ревности и отвращение сливались в такую жажду любви, какую он еще никогда в своей жизни не знал...

«Значит, правда! И все это было только игрой. Значит, нет чистоты на свете, если и здесь ей не нашлось места...»

И все же, думая так, он подтягивался на руках, стараясь не задеть за створку окна, за подоконник, не дыша, видя перед собой только сияющие глаза и вздрагивающие пересохшие губы.

Юра подтягивался на руках все выше и выше, в то же время словно падая в яму.

Шурочка прижала палец к губам.

— Тише,— сказала она,— только тише...

Он переступил через подоконник и оказался в комнате, всем своим существом желая обнять ее и всем сознанием своим отталкиваясь от нее, отвращаясь, брезгуя даже...

Шурочка подошла к окну, бесшумно закрыла створки, задернула занавески. В комнате стало совершенно темно. И Юра скорее услышал, чем увидел ее поспешные движения.

В напряженной тишине было слышно, как она расстегнула одну кнопку, другую... и тут же Юра услышал ее рыдания. Она что-то шептала, быстро, по-детски захлебываясь словами.

Теперь, привыкнув к темноте, Юра ризличал ее силуэт.

Вот она скинула кофточку и вдруг охватила лицо руками, вся сотрясаясь, захлебываясь плачем:

— Уж скорее, скорее...— шептала она.— Уж скорее! И все. И конец... Все равно ничего нет, ничего нет. Все неправда, все врут, все, как та... злые, как звери!

— Что?.. Кто? — Юра схватил ее за руки.— Что ты говоришь?.. Что?

Он обхватил ее голову и прижал к груди, и все гладил, и гладил по голове, как больного, измученного ребенка.

— Милая моя,— говорил он,— бедная моя... Не надо ничего, ничего не надо!

Он искал в темноте ее кофточку и не мог найти, боясь оскорбить ее неловким прикосновением. Он даже отстранил ее от себя и, только сжав ее руки, все целовал и целовал их:

— Я ничего не хочу, мне ничего не надо... Только успокойся... Отдохни... Я же люблю тебя! И лучше и чище тебя нет никого на свете! Зачем же ты себя так...

— Теперь ничего... не надо,— задыхаясь, шептала Шурочка. Губы не слушались ее, и слова можно было только угадать.

— Отдохни, успокойся,— все повторял Юра, не находя других слов.

Но она плакала все больнее и счастливее, захлебываясь слезами, копившимися где-то там, в груди, все эти последние недели и дни.

Юра подвел ее к постели, посадил, накинул ей на плечи платок. Она упала на подушку, обхватив ее руками, кусая ее, стараясь заглушить рыдания.

Юра склонился к ней, и все гладил ее плечи, и прижимал ее руку к своим губам и к щеке.

— Все пройдет,— говорил он тихо,— ты увидишь, все пройдет. И в сердце опять станет ясно и чисто. Ведь ты же не знаешь, как я люблю тебя... Я сам удивляюсь. Я никогда и не думал, что можно это испытать... Я тебе все расскажу, все... И про тебя и про себя... Когда мне Саша рассказал сегодня про это собрание и про то, что ты сказала, я все сразу понял. Да и как можно было не понять? Ведь ты же гордая!.. Ты не хотела унижаться, объяснять, отрицать — тебе легче было сделать так, как ты сделала. Я понимаю...

Шура вдруг оторвала лицо от подушки, нашла его руку и прижалась к ней губами. Юра не отнимал руку, испытывая ту высшую меру счастья, которую может дать человеку только разделенная любовь, идущая от самой глубины сердца. Не отнимая руку, он склонился к подушке — и теперь головы их были рядом. Юра шептал:

— Я был мал и глуп тогда. Давно-давно... Когда мы познакомились с тобой.

— Как же давно? — сквозь затихающие всхлипывания послышался ответный Шурин шепот. И по шепоту этому можно было понять, что она улыбается.— Как же давно, милый мой? И двух месяцев не прошло...

— Да хоть бы и так,— сказал Юра.— А будто целая жизнь.

— Да,— сразу согласилась Шурочка.— Как ты верно говоришь. Как хорошо, что ты все можешь понять.

— Это я от любви все понимаю,— сказал Юра.— Не было бы любви, так и не понял бы ничего...

Он коснулся губами ее мокрых глаз и сказал:

— Вот ты и срослась, как в той сказке!

— Нет еще,— сказала Шурочка,— только еще срастаюсь...— и она тихонько засмеялась.— Тетка наша зайдет сейчас, то-то хороши мы будем!.. И что это я надумала, сумасшедшая?

Юра опять услышал в голосе ее тревогу, и страх, и боль.

— А что ж тут такого,— сказал он,— коли мы с тобой завтра поженимся? Пускай все знают, пусть все смотрят!

— И то правда,— сказала Шурочка, принимая это Юрино решение, как свое собственное.

Приняв это решение, они не задавали себе и друг другу множество практических вопросов, которые когда-то позже должны были прийти к ним. Они решили первый и главный вопрос — и этим решили все.

— Ты хотел все рассказать,— шептала Шурочка,— рассказывай...

— Я уж и не знаю, что рассказать тебе. Так много передумал за это время... Видел другой мир, других людей.

— Какие они? — Шурочка приподнялась на локте, серьезная, озабоченная, готовая делить с ним его жизнь и труд. Приготовилась слушать.

— Да в общем-то такие же, как и мы. И тоже хотят жизнь сохранить и сделать ее получше... Но каждый сам за себя — и в этом все дело. В этом все дело... Нашелся там у меня приятель, не отставал ни на шаг. Все хотел понять, как мы тут живем, чем дышим, что думаем. И я не знал, как же объяснить ему, как рассказать. Что бы я ни сказал, а у него уж сразу уши топориком — привычный рефлекс: пропаганда... Думал я, думал и вдруг невпопад вовсе возьми да расскажи про тебя... И он понял. Умница парень, сразу сообразил! И знаешь, даже позавидовал мне...

Когда я рассказывал, то следил за ним, ловил его — и уловил: он позавидовал!.. А я еще такой трюк учинил... Когда рассказал про тебя, какая ты есть, как я тебя понял, когда полюбил... он и говорит: «Ты мне какой-то идеал описываешь. Лучше покажи мне ее фотографию». А у меня же твоей карточки не было... Я взял да показал ему другую!

Шурочка схватилась за сердце.

— А он сразу угадал, что это не твоя фотография!

— Почему? — спросила Шурочка, замирая.

— Да уж так! Угадал! Потому что фотография-то непохожа совсем на то, что я рассказывал.

— А где она? — спросила Шурочка.— Она сейчас с тобой?

— Нет,— сказал Юра. — Я ее вернул.

Шурочка опять молча прижалась губами к его руке.

— Ну что ты, что ты,— говорил Юра.— Разве могло быть иначе? Что ж тут такого?.. И когда я говорил ему, как у нас люди живут, я вспоминал не только тебя, но и Аникину тоже. Но о ней, конечно, ему не рассказывал, потому что это было бы стыдно и страшно.

— Уж и страшно! — сказала Шурочка.

— А что, нет? — Теперь Юра ждал, что скажет Шурочка.

— Нет, не страшно,— сказала она.— Противно, гнусно даже, но не страшно.

— Почему? — опершись на локоть, Юра вглядывался в Шурочкино лицо, которое теперь, попривыкнув к темноте, видел отчетливо.

— Потому что...— Шурочка искала слова, чтобы наиболее верно выразить свою мысль,— потому что она слабее. Она от слабости и бесится! И вся жизнь из этого состоит — слабость бесится, а сила все равно одолеет. Вот я только ослабела...

— Когда? Тогда на собрании?

— Нет, тогда я сильная была. А вот сейчас, когда ты ушел, вдруг вся ослабела... Хотела бежать за тобой, но почему-то знала, что ты вернешься, так не уйдешь, и ждала у окна... И дождалась... Стояла и думала...— Шурочка помолчала.— Зачем? Зачем я тогда себя берегла? Для кого? Для глупых и злых людей... А счастье мимо прошло. Так пусть хоть сейчас... пусть все будет! Пускай изуродую всю свою жизнь, переверну, переломаю, но пусть будет. Хоть не зря страдать!.. А потом думала: какое же в этом счастье?.. А когда ты постучал, решилась... Но, веришь ли,— сказала она,— я почему-то знала, что так будет. Может быть, потому, что тогда тоже полюбила тебя... и все мечтала о тебе и верила, что ты все поймешь...

Она обняла Юру и крепко прижала к сердцу. Стала целовать его, тихонько касаясь губами его губ.

— Милый мой... Вот теперь я совсем срослась! Никто и не угадает, что изрублена была... Ступай, мой хороший!

Когда Юра, перебравшись через подоконник, спрыгнул на землю и увидел в последний раз милое лицо, мелькнувшее за стеклом, пока не задернулась занавеска,— он впервые подумал о том, что идти ему, собственно говоря, некуда. Но это нимало не огорчало его, так как в сердце пели такие голоса, что заснуть он все равно не смог бы.

Остаток ночи он бродил по городу.

Мы могли видеть его у озера под холодным, осенним вызвездившим небом. Когда горизонт стал понемногу светлеть, он бродил по перрону, следя за размеренными движениями путейцев, шагавших со своими фонарями между составами, переговаривавшихся ночными, сырыми голосами.

Он зашел в буфет и спросил себе чаю. С удовольствием выпил стакан, глядя прямо перед собой с каким-то сосредоточенным восторгом, не видя и не слыша ничего вокруг.

Потом он сидел в скверике у завода, рассчитывая увидеть Шурочку, когда она пойдет на свою смену.

И он увидел ее.

Совсем по-мальчишески перескакивая через лужи, перемахнув через заборчик, он догнал Шурочку уже у самой проходной.

Она остановилась и так просияла, что глазами и улыбкой своей осветила все вокруг.

— Я забыл сказать тебе... мы же ни о чем не уговорились! — сказал Юра.— Я хочу сегодня заявить о нашем решении. А ведь для этого, кажется, нужно вдвоем идти?

— Да, кажется,— сказала Шурочка.— Я узнаю... И мы встретимся здесь же, в четыре часа.

Так они расстались.

Юра отправился в редакцию. Всеми его поступками управляла сейчас потребность сообщить всему миру о своем счастье. Теперь он хотел видеть Реутова. И дождался его прямо у дверей редакции.

— Все решено!— сказал он вместо приветствия, протягивая Саше руку.

Реутов смотрел на него, хмурясь и улыбаясь.

— Все решено! — сказал Юра еще раз.

— Я знаю,— сказал Реутов.— Не такое уж я ничтожество, каким ты вчера хотел меня изобразить... Ты был у Шурочки, и вы поженитесь.

Юра молча кивнул. И они обнялись.

— Не такое уж я ничтожество,— повторил Саша горько, высвобождаясь из Юриных объятий.— Ну, что же, желаю счастья! Заходи на досуге!

С этим он вошел в редакцию.

А Юра отправился дальше.

Теперь путь его пролегал мимо дома Аникиной. Он еще не решил окончательно — войдет он к ней или откажет себе в этом удовольствии. Но судьба свела их.

Когда Юра подошел к дому, Аникина вышла с мусорным ведром в руках. Увидев Юру, она сделала вид, что не замечает его, и стала вытряхивать из ведра всякую дрянь поближе к чужому забору.

Юра не стал окликать ее или вступать с ней в переговоры. Он поймал ее испытующий, бешеный, рабский взгляд, широко улыбнулся и погрозил ей пальцем, тем давая знать врагу, что битва началась.

Режиссер Яков Сегель работает над фильмом «Серая болезнь» по сценарию, написанному им в содружестве с А. Вейцлером и А. Мишариным.

...Однажды на двери одной из комнат клиники появилась дощечка с надписью: «Серая болезнь».

Талантливым врачам Никулину и Сперанскому удалось выделить возбудителя «серой болезни». Этот страшный недуг — равнодушие, делающее пораженного им человека черствым, холодным, безучастным к людям и к судьбе всей страны.

В интересах науки молодые ученые решаются на эксперимент — один из них делает себе прививку болезни, другой наблюдает, как сердечный, отзывчивый, активный человек становится понемногу замкнутым в себе эгоистом.

Мы предлагаем вниманию читателей несколько отрывков из этого сценария.

А. ВЕЙЦЛЕР, А. МИШАРИН, Я. СЕГЕЛЬ

Серая болезнь

. . . .

—...Вы видели такое сердце когда-нибудь?

В руках у Сперанского пульсировало человеческое сердце. Он скосил глаза на Лену.

— А?

Лена молчала.

— Будем рисковать? — и, не дожидаясь ответа, решил сам: — Будем уходить... Дело гиблое... Будем уходить.

— Вадим,— раздался за ним голос Никулина,— ты устал.

Он занял место рядом со Сперанским, принимая на себя операцию.

Сперанский пытался что-то возразить.

— Ты устал,— повторил Никулин.

Сперанский пожал плечами и пошел к выходу из операционной, а за его спиной уже раздавались короткие команды Никулина, продолжавшего операцию.

Рядом с умывальником сидели две санитарки — помоложе и постарше.

— Чего, Вадим Александрович, закончили?

Сперанский содрал перчатки, снял фартук:

— Устал,— и спокойно снял маску.

— Что, не жилец? — поинтересовалась старшая.

Сперанский поймал последний звук и машинально срифмовал его:

— И швец, и жнец... и не жилец...— и ушел.

— Сколько помирает их, молодых,— вздохнула молодая санитарка.

— Они помирают, им-то что, а родителям — одно переживание...

. . . .

—... Вот видите, рисковать все-таки стоило,— сказал Никулин Лене, когда они, уже сняв перчатки и маски, мыли руки.

— Вы на меня сердитесь? — посмотрела на него Лена.

— Да, сержусь. Как же вы допустили? Ему же теперь нельзя давать оперировать. Вы-то это знаете.

— А вы думаете, у Вадима Александровича уже началось?

. . . .

Сперанский и Никулин пили чай за письменным столом.

Сперанский взял телеграмму и пробежал по ней глазами:

— А, эту...

Он протянул телеграмму Тане и снова прихлебнул чай. Таня удивленно посмотрела на Сперанского:

— Это же от Барабанщикова...

— Ну и что? — Сперанский положил себе еще варенья и повернулся к Никулину.— Помнишь, я тебе о нем рассказывал.

Никулин взял телеграмму, прочел:

«Буду проездом Москве. Жду около телеграфа двенадцать ноль-ноль пятого. Приветом, Барабанщиков».

Никулин взглянул на часы. Было без пятнадцати двенадцать.

Сперанский тоже посмотрел на часы:

— Все равно, я уже опоздал.

И Таня посмотрела на часы:

— Ты вполне успеешь,— она еле сдерживала гнев.

Сперанский махнул рукой:

— Пока переодеваться... то се...

Он поудобнее уселся в кресле и откусил печенье.

Таня не двигалась с места.

Сперанский усмехнулся:

— Что вы на меня уставились? Хотите устроить традиционную встречу фронтовых товарищей... Ну... был чудесный парень Коля Барабанщиков. Смелый безумно... Но это было так давно... А он, видите ли, ока-

зывается, не забыл меня...— Сперанский взглянул на часы: — Нет, я все равно не успею...— и он снова начал пить чай.

— Вадик... а как же...— начала Таня. Ей было мучительно стыдно за мужа.

Сперанский засмеялся и обратился к Никулину, ища у него поддержки:

— Зачем, зачем мне с ним встречаться... Не видались тысячу лет... И начнется: «А помнишь... А помнишь...» Больше говорить не о чем... Сейчас он, наверное, уже какой-нибудь знатный тракторист... или председатель колхоза даже... Человек он был деревенский...

Сперанский облизнул ложку с вареньем и заговорил с воодушевлением:

— Ну, что у нас может быть сейчас общего? Он еще разволнуется... Возникнет идиотская неловкость.

Сперанский поморщился и решительно махнул рукой:

— Нет, не надо!

— Мне пора,— поднялся Никулин.

— Куда ты?..— встревожился Сперанский. — Мы же хотели поговорить.

— Пора,— повторил Никулин и быстро вышел из кабинета.

— Может быть, ты все-таки пойдешь,— еще раз спросила Таня.

— Зачем? Считай, что я не получал этой телеграммы... Могла она затеряться... Могло меня в это время не быть в Москве...

— Но ведь ты же в Москве!..— почти крикнула Таня.

— Только не волнуйся,— начал успокаивать ее Сперанский.— Если все мы будем волноваться по любому поводу, что от нас останется...

Таня вышла, хлопнув дверью.

— Пей бром! — крикнул Сперанский ей вслед.

Земной шар медленно поворачивался, и солнечные зайчики сверкали на его стеклянных гранях.

Часы под глобусом Московского телеграфа показывали ровно двенадцать.

Никулин стоял на ступеньках его широкой лестницы. Рядом дворник взмахивал метлой, подметая. Он чуть не задел Никулина. Никулин отступил и тут же бросился к полному человеку в брезентовом плаще.

— Простите, вы Барабанщиков?

Человек удивленно посмотрел на него и отрицательно покачал головой.

— Простите.— Никулин снова начал разглядывать прохожих.

Дворник, подметая, опять приблизился к нему. И опять Никулин отступил.

— Простите, вы не Барабанщиков? — Никулин остановил хмурого человека с пышными запорожскими усами.

— Нет,— буркнул усач и прошел мимо. А Никулин ходил из стороны в сторону и потом оказался опять рядом с дворником.

Дворник на секунду перестал подметать, взглянул на Никулина и вдруг сказал:

— Пойди по радио объяви, кого ищешь.

Металлический голос из репродуктора произнес с расстановкой: «Товарищ Барабанщиков, вас ждет у входа под глобусом ваш знакомый в светлом пальто».

Никулин напряженно всматривался в лица, кто обернется на это объявление. Никто не оборачивался. И вдруг Никулин заметил на углу лестницы высокого человека в сером пальто, с палкой в руках. Он стоял в какой-то ожидающей, напряженной позе и как-то машинально поправлял кашне, а потом застегивал пуговицы на пальто.

— Барабанщиков...— сказал Никулин.

Человек вскинул голову, улыбнулся, шагнул к Никулину:

— Вадим! Вадим Александрович!..— и прошел мимо.— Я тебя узнал! По голосу узнал! — Он шел, вытянув руки вперед.

Петр Барабанщиков был слеп.

Никулин подошел к нему. Слепой нашел его руками, и они обнялись.

Барабанщиков держал его за плечи и смеялся.

— Вот видишь как... А я думал все — посылать тебе телеграмму, не посылать... Думаю, вдруг его и адрес переменился или в Москве его нет... Знаешь, жизнь, всякое может быть... Умирают даже люди.

— Я хотел вам сказать... объяснить...— начал Никулин.

— Нет, так дело не пойдет... Что ж ты меня на «вы» будешь называть, а я тебя на «ты»?.. Видишь как... А я тебе все-таки телеграмму послал. Ну как же, в Москве быть и тебя не повидать. Сколько мы не виделись? Сколько же?

Никулин молчал.

— Девятнадцать... Слушай, девятнадцать лет... А чего ж ты не спрашиваешь, что у меня с глазами?

— А что с глазами?..— Никулин пересилил себя и назвал незнакомого ему человека на «ты».— У тебя... что с глазами?

— Ну, помнишь, тогда еще контузия была... думал, обойдется... А потом так все хуже, хуже... А в общем, привык. Теперь просто кажется, так и было... Ну, не важно...

Барабанщиков говорил это все, совсем не жалуясь, как о чем-то не очень значительном в его жизни:

— Слушай, как у тебя дома-то? У тебя дети есть?

Никулин не успел ответить. Барабанщиков забрасывал его все новыми вопросами:

— Я ведь и с женой твоей не знаком. Слышал, что женился... Хорошо живете?

— Хорошо...— Никулин подыскивал слова,— вообще, очень...

— А у меня двое ребят. Один уже в институте, а младшая в седьмой перешла. Я тебе потом фотографии покажу. Это жена у меня фотографирует. Мы в Ташкенте живем, в Азии. Ну, ты меня домой не приглашаешь?

Барабанщиков был выше Никулина и шире его в плечах. Разговаривая, он часто клал большую свою ладонь на плечо собеседника.

— Или неудобно, может, чего-нибудь? Ты скажи, тогда не пойдем.

— Почему неудобно? — поспешно ответил Никулин.— Удобно...

— Нет, я думал, может, кто у вас болеет,— объяснил Барабанщиков,— или, знаешь, бывает — ремонт... или на даче... Ты далеко отсюда живешь? Адрес-то я знаю, а где — не знаю. Я Москву вообще не очень...

— Да нет, тут недалеко,— Никулин неопределенно махнул рукой.— Только я вот что... Я... сейчас... Я позвоню... жене, чтобы... Она не дома сейчас. Она тогда что-нибудь нам приготовит.

— Да не надо хлопотать,— Барабанщиков удерживал Никулина за плечо.— Чего там, ей-богу, не надо. Просто посидим, и все.

— Нет, нет, я позвоню,— настаивал Никулин.— Он, видимо, решился на что-то.— У тебя есть две копейки?

Барабанщиков безошибочно, на ощупь, нашел монету и протянул ее.

Никулин вошел в кабину и набрал номер:

— Синельникову попросите, пожалуйста... Алло... Катя? — и он закрыл дверь автомата.

А Барабанщиков стоял около будки и, оттого что встретился с другом, улыбался. Смотрел вокруг и улыбался. То есть не смотрел, это только казалось, что он рассматривает улицу. Он поворачивал голову, ловя городские шумы и, наверно, все-таки видел улицу каким-то своим, внутренним зрением — и проезжающие машины, и толпу, и этот солнечный день, и радовался, что сам он в этой толчее и что рядом с ним находится Сперанский.

А Никулин что-то неслышно за стеклом объяснял Кате, хмурился, еще что-то просил, сердился, настаивал...

Всего этого Барабанщиков не слышал.

— Ну вот, видишь, порядок,— Никулин вышел из автомата.— Пошли. Она немного позже придет.

Они двинулись по улице.

—Только ты меня за руку придерживай, а то я всех ваших москвичей тут посшибаю,— рассмеялся Барабанщиков.— Я хожу быстро. Ташкент-то я хорошо знаю, а Москву — плохо.

И уже Никулин улыбался, не переставая удивляться неистощимой энергии этого человека.

— Чего ж ты меня не спрашиваешь, чем я занимаюсь? — в словах Барабанщикова чувствовалось желание немножко похвастаться.— Я ж, ты знаешь, сколько после того времени учился, и учился, и учился. А сейчас сам математику преподаю, в институте.

Они спускались вниз по улице Горького, и скоро не стало слышно, о чем еще они говорили.

. . . .

...У отца Сперанского, Александра Васильевича, были гости, трое его сверстников.

На столе стояла немудреная мужская закуска и выпивка.

Рюмка Александра Васильевича была отодвинута в сторону, и на столе перед ним лежала старая, раскрытая посередине общая тетрадь в клеенчатом переплете...

— Чего ж вы не разливаете? — Александр Васильевич поднял глаза от тетради на пустые стопки.

— А куда торопиться? — махнул рукой маленький старичок с редкими, седыми, похожими на перья вихрами.— Ты, Сашка, давай еще прочти вот это... где коня ранили...

— Сколько ж можно... Я уж его раз пять читал...

—А вот это... Как его название? — заговорил хрипловатым голосом другой старик, с усами.— Это... «Беспризорный в море».

— А-а...— с удовольствием протянул Александр Васильевич,— понравилось...

— Давай так,— решительно сказал третий, лысый, разливая по рюмкам.— Ты сейчас про нас прочти... и выпьем. А потом уж что хочешь читай.

Александр Васильевич полистал тетрадь и нашел нужную страницу. Он глянул поверх очков на друзей и начал:

— Я вспоминаю годы молодые
Революционных славных бурь...
И мы тогда все были не седые...

Громко хлопнула дверь в передней. Александр Васильевич замолчал, и все обернулись...

Дверь в комнату открылась, на пороге стоял Сперанский.

— Ого! — воскликнул лысый старик.— Вадька прибыл! Саша, дай-ка ему стопку. Пусть с нами выпьет, не побрезгует.

— Я с удовольствием. А что вы пьете?

— Да все ее,— махнул рукой маленький старичок.

Сперанский подсел к столу, ему налили стопку. Он с удовольствием потер руки.

— Дай бог, не последнюю!

Он опрокинул стопку и с аппетитом стал закусывать.

— Что, мемуары пишете? — кивнул он на клеенчатую тетрадку.

— Да нет... Так...— Александр Васильевич прихлопнул стихи тяжелой ладонью.

— Ты чего накрываешь? — остановил его усатый старик.— Ты давай читай. Пусть и Вадим послушает.

Александр Васильевич исподлобья посмотрел на сына.

— Давай, давай, отец, читай! — ободряюще кивнул ему Сперанский, не переставая закусывать.— Что у вас там, заявление?

Александр Васильевич снова открыл тетрадь и прочел название:

— «Боевые годы»...

— Это стихи,— быстро пояснил маленький старичок.— Ты только давай сначала...

И особым голосом, которым не говорят в жизни, а только читают стихи, старик Сперанский начал:

— Я вспоминаю годы молодые
Революционных славных бурь...
И мы тогда все были не седые...
Вперед мы мчались в свисте вражьих пуль...

Почему-то получилось так, что Александр Васильевич читал вроде бы для одного сына. Да и старики искоса поглядывали на Вадима, как бы ожидая от него оценки, которая для них сейчас была чрезвычайно важна...

— Нас провожали сестры, дети, жены
В решительный кровопролитный бой...
Одной идеей были вооружены,
Товарищ Ленин вел нас за собой!

Вадим слушал серьезно, качая в такт стихам головой и пережевывая закуску...

— Пусть наше тело и в рубцах и в ранах,
И нам, быть может, скоро помирать...
Пускай споют о старых партизанах
И очень долго будут вспоминать...

Александр Васильевич еще некоторое время смотрел в тетрадь, а потом закрыл ее:

— Вот такие стихи...

— А?! — прорвался вдруг маленький старик. —А?! И на песню положить можно... И напечатать...

— Ну что ж, спасибо за стихи и за закуску.— Сперанский с шумом поднялся из-за стола и двинулся к себе...

— Погоди, Вадька, что ж мы тебя зря поили-кормили! — остановил его усатый.— Ты давай, дай критику... отзыв.

— Ему работать надо,— вступился за сына Александр Васильевич.

— Ну, почему же... я скажу...— Сперанский снисходительно улыбнулся.

В комнате вдруг стало очень тихо, как будто сейчас от мнения Вадима Александровича зависело очень многое.

— Ничего...— сказал он,— смешные стихи... Ну, печатать их, конечно, никто не будет, это вы сами понимаете...— Он усмехнулся.— А так, для внутреннего употребления, от нечего делать, вполне сойдет... Ты внуку-то их читал?

Старик Сперанский не ответил.

— Ты прочти, прочти... Вот ему-то это обязательно понравится... «Сабли, пули, кони...» Вы сидите, сидите. Вы мне не мешаете.

Уже совсем перед уходом он похлопал отца по плечу и спросил походя:

— Ты собаку выводил?

— Нет,— шепотом ответил старик.

— Ай-ай-ай! Как же так...

И пока Сперанский ходил в другую комнату, надевал на пса ошейник, пристегивал поводок, опять проходил через столовую

в переднюю, старики молчали. И тогда, когда за ним захлопнулась дверь, маленький старичок почти крикнул горячо и возмущенно:

— А что он в революции понимать может?! Прибыл на готовенькое! Щенок!

. . . .

...Лена смотрела на Никулина. Она ждала, что вот сейчас он вмешается и остановит разорение их лаборатории. Но Никулин неожиданно повернулся и повел Лену в другую сторону.

За поворотом он сел на низкий подоконник и усадил рядом с собой Лену.

Из раскрытого окна доносился шум улицы, голоса рабочих, монтирующих дом напротив.

По коридору клиники мимо Никулина и Лены проходили люди в белых халатах, провозили больных...

Никулин протянул Лене две спички.

— Да ну вас, Николай Петрович, в самом деле.

— Ну а как же мы решим, кому из нас бежать за шампанским?.. Вы понимаете, что произошло, Леночка? Мы доказали, что равнодушие — это болезнь. Сегодня у Вадима Александровича она достигла своей высшей точки: он стал равнодушен к нашему общему делу, а это значит, что наш эксперимент, его эксперимент, удался... Вы знаете что,— неожиданно добавил Никулин,— мы сегодня не будем с вами пить шампанское. Мы выпьем его втроем, очень скоро, когда Вадим выздоровеет.

. . . .

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 08408. Подписано к печати 29/III 1965 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 27 000 экз. Заказ 88

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

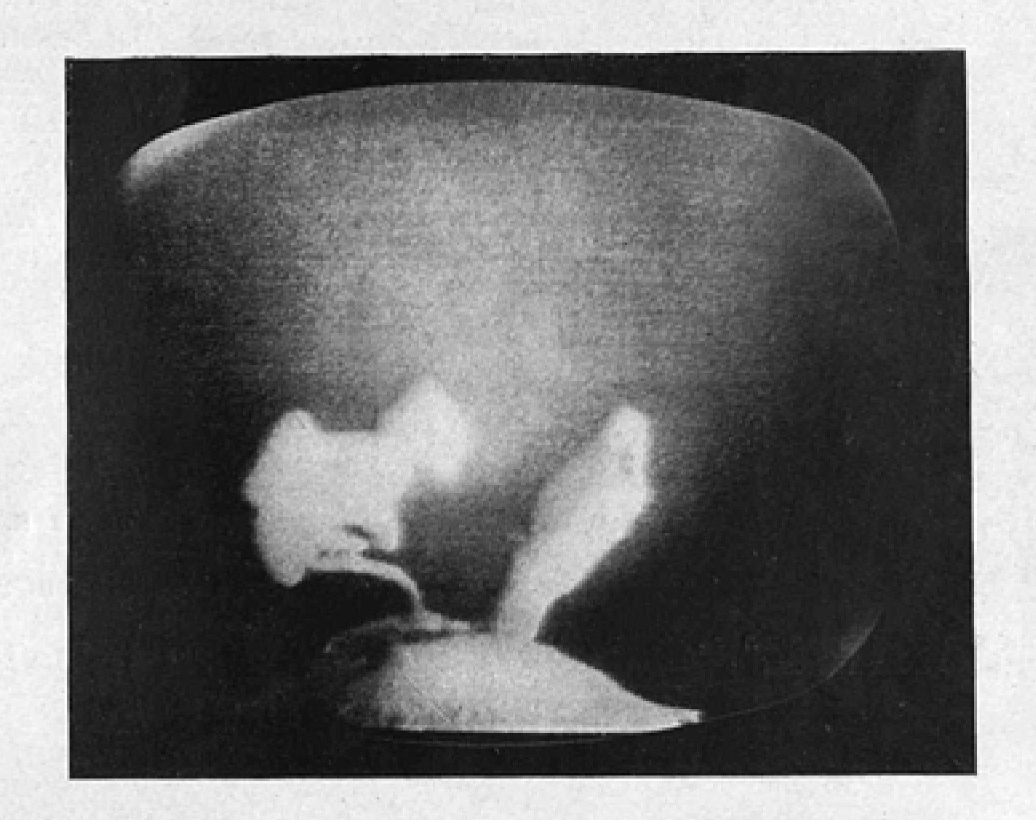
ЦЕНТРАЛЬНОМУ КОМИТЕТУ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

ПРЕЗИДИУМУ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

СОВЕТУ МИНИСТРОВ СССР

Докладываем: задание Коммунистической партии, Советского правительства выполнено успешно. Все системы космического корабля работали хорошо. Самочувствие отличное. Большое спасибо за оказанное доверие.

Космонавты БЕЛЯЕВ, ЛЕОНОВ





П. Беляев

«ПЕРЕД КОСМИЧЕСКИМ СТАРТОМ»

Этот фильм вышел на экраны в тот день, когда все радиостанции Советского Союза сообщили о запуске космического корабля «Восход-2» с двумя космонавтами на борту — полковником Беляевым Павлом Ивановичем и подполковником Леоновым Алексеем Архиповичем, ныне Героями Советского Союза.

«Перед космическим стартом» — своеобразное киноинтервью, взятое кинематографистами у космонавтов накануне их полета.

К вечеру того же дня фильм демонстрировался по телевидению. С голубых экранов делились своими соображениями о задачах экспедиции руководители полета Юрий Гагарин и Андриян Николаев. Зрители увидели космонавта Алексея Леонова, услышали его рассказ о своей мечте — выйти в космос. А затем телерепортаж из космоса зафиксировал — уже не в мечтах, а наяву — выход отважного пилота из корабля «Восход-2», его бессмертные шаги по вселенной.

«Перед космическим стартом» — интересный, подлинно оперативный отклик кинематографистов на событие исторической важности и одновременно начало большой работы по созданию фильма о героическом экипаже космического корабля «Восход-2».



А. Леонов у мольберта

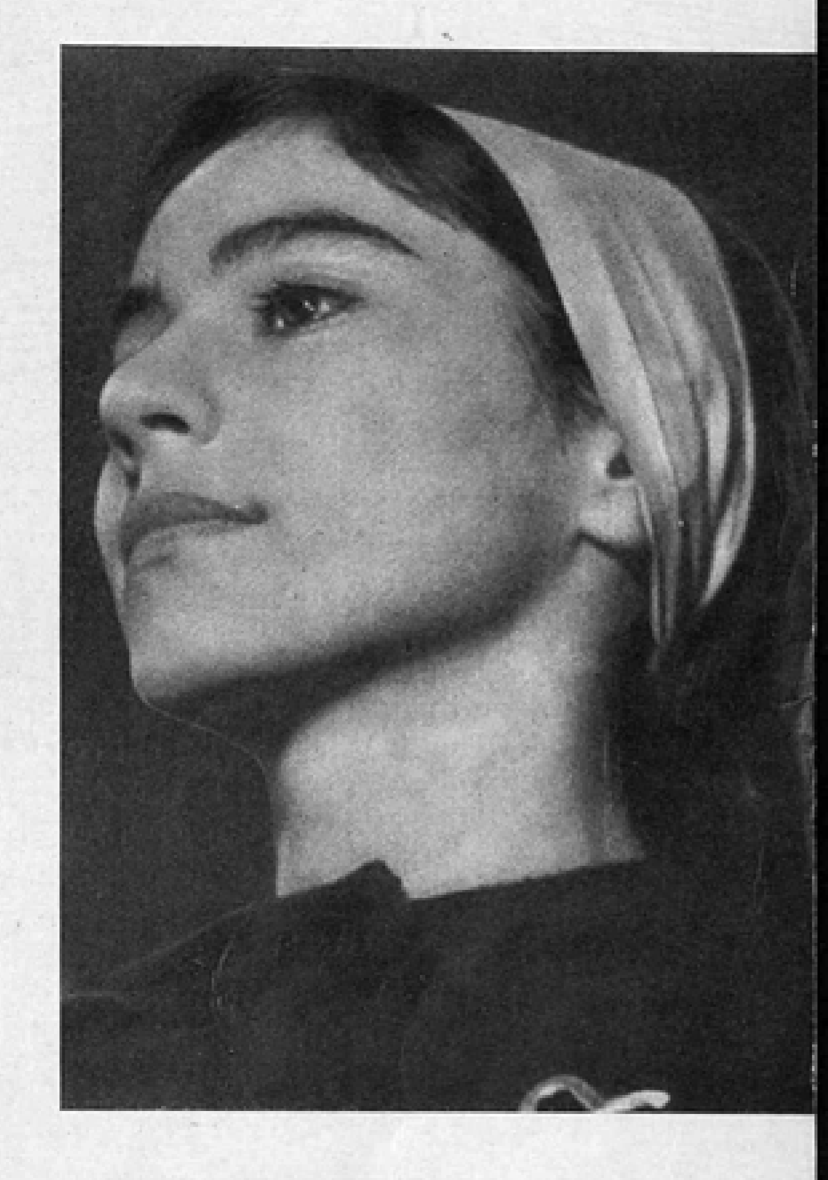


Юрий Гагарин и Андриян Николаев рассказывают о задачах полета

Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер Н. Шумов. Оператор О. Лебединский. Звукооператор Б. Кокин. Текст читает Л. Хмара.
«Моснаучфильм», 1965



Кадры из фильма
«СВАДЬБА»



На XI Международном кинофестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене (Западная Германия) Гран-при по разделу игровых фильмов получила картина режиссера Майкла Гилла «Персики» (Великобритания).

Одна из трех Главных премий по этому же виду киноискусства была присуждена советскому фильму «Свадьба».

Созданная на Тбилисской киностудии молодым режиссером выпускником ВГИКа М. Кобахидзе, картина завоевала всеобщее признание публики и была также отмечена как лучший фильм фестиваля международным жюри кинокритики (ФИПРЕССИ).



ИНДЕКС 70399

ИСКУССТВО КИНО

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.